

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA ESCUELA
DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y LITERATURA

**El devenir, la abyección y el erotismo en la construcción del personaje
central de la novela *Moradas provisionales* de Santiago Páez**

Yolanda Albornoz

2019

A mi madre, por el amor.
A mi padre, por su fuerza.
A mis hermanos y amigos por la complicidad.
Al Dios delirante que nos une a todos.
Al Ornitorrinco, donde quiera que esté.

Índice

1. Introducción	4
1.1. Problemática de la construcción de la identidad del personaje según el posestructuralismo	8
1.1.1. ¿Quién lee los textos?	8
1.1.2. La identidad del personaje según el posestructuralismo	12
2.1. El Devenir	17
2.2. La abyección	22
2.3. El erotismo	25
3.1. Introducción a la obra de Santiago Páez	32
3.2. Presentación de <i>Moradas provisionales</i>	34
3.3. Análisis de los motivos transversales para la construcción de la identidad del personaje central en <i>Moradas provisionales</i>	37
3.3.1 Primera morada: Cuerpo	39
3.3.2 Segunda morada: El corazón	54
3.3.3 Tercera morada: el alma	63
Conclusiones	72
Referencias bibliográficas	76

Introducción

Esta disertación aborda, en líneas generales, el proceso de construcción de un personaje literario dentro del orden de una novela de corte experimental, es decir, una novela cuyas formas no obedecen a una estructura convencional y modifican la naturaleza de sus elementos. Sobre lo experimental el Grupo 63 (1969) en el encuentro dedicado a esta problemática señala lo siguiente:

(...) sabemos que la novela tradicional se construye sobre la base de innumerables posibilidades combinatorias (...) de determinados “modelos” particulares-universales de narración y descripción inspirados en (...) un determinado “esquema gnoseológico” del mundo y de la realidad. (...) una investigación literaria experimental, basando su propio procedimiento en la *praxis* de la Imaginación, no tiene que turbar oposicionalmente aquellos “modelos” y *estereotipos*, ni tiene que constituir “otros” invirtiendo o deformando quizás las reglas del juego combinatorio; sino que, (...) basada en la Imaginación, es de por sí *indiferente*, sea a los “modelos” sea a los *estereotipos* (...) (P.187-188).

Teniendo en cuenta la dificultad de encasillar a la novela en un género, característica que comparte con el personaje objeto de este estudio, es importante recordar la naturaleza experimental que la atañe por ende, se estudiará de forma particular, la construcción de la identidad del personaje principal de la novela *Moradas Provisionales*¹ (2017), del escritor Santiago Páez bajo las circunstancias ya mencionadas.

Esto es lo que interesa a esta investigación: ¿qué elementos dan un sentido de identidad cuando factores como el género son indistintos? Se propone perseguir las huellas

¹ Editado por Cactus Pink, Quito, Ecuador.

de un personaje, sus elementos liminales, lo que lo hace uno y no otro. Se procura explicar el proceso de construcción del personaje principal dentro de un sistema narrativo atípico que rompe con las estructuras tradicionales de las teorías narrativas.

Se buscará poner en diálogo tres motivos transversales vinculados a las nociones de identidad: el *devenir*² (Deleuze, 2004), la *abyección*³ (Kristeva, 2004) y el *erotismo*⁴ (Bataille, 1997), para observar la manera en que se desarrolla el argumento desde la construcción del personaje central (Barthes, 2004). Se busca, sobre todo, ver la relación de estos motivos transversales propuestos, comprender la manera en que operan y en que se aplican a los mecanismos novelescos de *Moradas provisionales* es decir, la forma en que orbitan estos motivos como rasgos distintivos en el orden simbólico del discurso alrededor del personaje central.

Se propone construir una red de sentidos y rastrear los nodos internos en que estos cobran significación como parte de lo singular de la novela seleccionada. Al fin de cuentas, una novela es un sistema lingüístico complejo, polisémico, que convoca y activa una serie de procesos asociativos y mentales específicos para los lectores, algunos más generales u objetivos, y otros de carácter individual (subjetivo), que pueden ponerse en contexto y enriquecerse a través de su afirmación. El propósito de esta investigación es la producción de una lectura desde las diferenciaciones, escarbando sobre la base del texto en lugar de explicarlo o determinarlo solamente en cuanto a su forma. La clave posestructural será la

² Se toma como texto base para desarrollar el concepto del *devenir* la obra *Capitalismo y Esquizofrenia*, escrita por Gilles Deleuze en colaboración con Félix Guatari, usando como fuente principal los dos tomos de *Capitalismo y Esquizofrenia: Antiedipo* y *Mil mesetas*; pero además se apoya el desarrollo de este concepto en otras obras como *Kafka. Por una literatura menor* (Ed. Era, 1978); *Lo frío y lo cruel. Presentación de Sacher-Masoch* (Amorrouрту, 2001) y registros como el *Abecedario de Deleuze*, obra audiovisual de publicación póstuma.

³ La obra que sustentará el concepto de la *abyección* es *Poderes de la perversión*, de Julia Kristeva, editada por Siglo XXI, Argentina, 2004 [1988].

⁴ El concepto de *erotismo* que se propone se ha basado las ideas de Georges Bataille propuestas en el libro *El erotismo* (Tusquets, 1997)

llave para abrir un análisis que busca generar nuevas interrogantes y desnudar los elementos de la problemática de la identidad en la construcción del personaje central, con el objetivo de contribuir a la crítica especializada en torno a la literatura ecuatoriana actual.

El primer capítulo explica la problemática de la identidad en términos generales, apuntando a elementos que definen el asunto de la construcción del personaje, y describe la metodología de análisis sobre la base del posestructuralismo desarrollado por Roland Barthes. Se expone dicha metodología distinguiendo la singularidad y la pluralidad de los textos como una barrera para el análisis, y cuestionando las categorías de objetividad y subjetividad en la lectura del relato.

En el segundo capítulo se desarrolla la selección de los motivos transversales que cruzan la novela en relación con la construcción de identidad del personaje central: el *devenir*, la *abyección* y el *erotismo*; para interpretar posteriormente desde las representaciones y rasgos presentes en el texto. Así, se demuestra de qué manera se cumplen estos conceptos dentro del universo narrativo escogido. Además, se plantea una revisión teórica de la bibliografía principal, para poner en contexto los términos que se utilizan en el estudio del caso.

El tercer capítulo realiza una breve introducción al universo narrativo de Santiago Páez, y se concentra en la revisión de la novela *Moradas provisionales*, a través del comentario a la cita textual, para esbozar la interpretación de las posibles connotaciones en las que entran en juego los motivos transversales propuestos en el segundo capítulo. Todo dentro de la búsqueda de los mecanismos con los cuales el texto logra construir formas de distinguir la identidad del personaje principal, desde el enfoque posestructural propuesto. Finalmente, una breve síntesis de esta disertación hace las veces de corolario o conclusión, donde se volverá al asunto de la identidad y sus posibilidades en la construcción del texto

narrativo.

Capítulo 1

Metodología: la construcción de la identidad del personaje según el posestructuralismo

1.1. Problemática de la construcción de la identidad del personaje según el posestructuralismo

1.1.1. ¿Quién lee los textos?

Esta investigación se ha propuesto indagar en las maneras con que se dota de sentidos simbólicos a un personaje, que permiten distinguirlo y que, adicionalmente, refieren a otros asuntos atados al proceso novelesco. Hemos dicho antes que una novela es un sistema lingüístico complejo, sin dudas, pero que principalmente apela al sentido estético y la sensibilidad del *Yo* que lee.

Este será el punto de partida para definir los conflictos que nos disponemos a desarrollar: el *Yo* que lee. En palabras del teórico posestructuralista Roland Barthes (2004):

[Yo] leo el texto. Esta enunciación, conforme con el “genio” de la lengua [...] no es siempre verdadera. Cuanto más plural es el texto, menos escrito está antes de que yo lo lea: no lo someto a una operación predicativa, consecuente con su ser, llamada *lectura*, y yo no es un sujeto inocente, anterior al texto, que lo use luego como un objeto por desmontar o un lugar por investir. Ese “yo” que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos. (P.6)

Es decir, ¿de quién hablamos cuando decimos *Yo*? ¿Qué reemplaza este pronombre? Se trata de un *Yo* plural que abarca una multitud de *Yoes* individuales, diferentes, unidos a

través del acto de la lectura de un texto en común. Entonces, por la fuerza de las probabilidades, el universo abarcado en dicho pronombre es indeterminable. Así, de igual modo, son indeterminables las lecturas del *Yo que lee*, pues responden a singularidades que escapan a la definición tradicional semiótica en la que el signo lingüístico está conformado por un significante (la parte que representa el signo) y un significado (lo que está representado por el significante).

En lo que concierne al análisis posestructural, la cuestión del *Yo que lee* marcará el comienzo de lo que se ha planteado en este capítulo: la indagación de las maneras no convencionales de construir la identidad de un personaje protagonista en una novela. En el caso de estudio, la novela *Moradas provisionales*, este problema se ve además puesto en relieve por su carácter experimental. La propuesta metodológica no busca la interpretación definitiva del texto, sino dialogar y experimentar una lectura singular en búsqueda de los sentidos posibles del texto. Por este motivo, se ha propuesto una revisión en clave posestructural, tomando como ejes transversales del análisis tres motivos que permitirán *esparcir*⁵ el texto estudiado, de acuerdo con los preceptos planteados por Barthes, en contra del despotismo del significante.

El estudio de Roland Barthes se alinea con la premisa de que la lectura de un texto literario puede trascender los aspectos formales y estructurales para producir otro tipo de elementos legibles, otras dinámicas en la relación lector-texto (*Yo que lee*) no apegadas al significante (el texto estudiado), sino libremente esparcidas, generadoras de sentidos, parcialmente libres, apegadas a las citas y al enfoque sobre el texto, pero constituidas desde

⁵ Sobre el esparcimiento del texto, Barthes señala: "...comentar paso a paso es por fuerza renovar las entradas del texto, evitar estructurarlo demasiado, evitar darle ese suplemento de estructura que le vendría de una disertación y lo clausuraría: es esparcir el texto en lugar de recogerlo [...] Por lo tanto se esparcirá el texto, descartando –como si fuera un pequeño seísmo– los bloques de significación cuya lectura capta solamente la superficie lisa, imperceptiblemente soldada por el caudal de las frases, el discurso fluido de la narración, la naturalidad del lenguaje corriente" (Barthes, 2004, P.9).

la afectación sensible, la asociación y en busca de la producción del pensamiento plural.

Para Barthes, el análisis del relato para encontrar fórmulas estructurales universales, como se proponían los formalistas rusos, elimina toda posibilidad de distinguir la singularidad y la pluralidad de los textos, y las dinámicas que se dan en relación con la singularidad y la pluralidad de lectores. Se trata pues de romper con la rigidez del análisis determinista, romper con las fórmulas, para observar el universo de posibilidades que se entretejen a manera de redes en el proceso de interpretación. No se trata, en esta línea de pensamiento, de realizar “una gran estructura narrativa” (Barthes, 2004, P.1) verificable en cualquier relato, sino de buscar las diferencias que remitan al sentido plural de todo texto.

Así las cosas: todo texto es una expresión de la pluralidad de textos. Es decir, se desprende y diferencia de los textos previos y los textos porvenir en sus formas particulares de convocar la sensibilidad lectora. Cualquier lectura, en esta medida, debe apuntar a separar el texto singular de su pluralidad (todas las posibilidades no leídas); aunque este acto paradójicamente sea la manera en que se afirma la misma pluralidad.

La interpretación que exige un texto inmediatamente encarado en su plural no tiene nada de liberal: no se trata de conceder algunos sentidos, de reconocer magnánimamente a cada uno su parte de verdad; se trata de afirmar, frente a toda indiferencia, el ser de la pluralidad, que no es el de lo verdadero, lo probable o incluso lo posible (Barthes, 2004, P.3).

Es necesario alejarse de cualquier lógica narrativa o gramatical para extraer de manera valorativa los componentes del sentido que se buscan interpretar, los bloques simbólicos que interactúan y que convierten al análisis de una obra literaria en la producción de un nuevo texto. Se propone de esta manera un recorrido en red (Barthes, 2004) que interconecte simbólicamente el relato más allá de su estructura narrativa.

Otra problemática relacionada con el análisis posestructural (que va más allá de los aspectos formales y estructurales del texto) tiene que ver con la línea que divide la objetividad y la subjetividad del *Yo lector*:

... *Objetividad y subjetividad* son ciertamente fuerzas que pueden apoderarse del texto, pero son fuerzas que no tienen afinidad con él. La subjetividad es una imagen plena, con la que se supone que sobrecarga el texto, pero cuya plenitud, amañada, no es más que la estela de todos los códigos que me constituyen, de manera que mi subjetividad tiene finalmente la misma generalidad de los estereotipos. La objetividad es un relleno del mismo orden: es un sistema imaginario como los otros (aunque en él el gesto castrador se señale más ferozmente), una imagen que sirve para hacerme designar ventajosamente, para darme a conocer, para conocerme mal. La lectura solo comporta riesgos de objetividad o de subjetividad (ambas son imaginarias) en la medida en que se define el texto como un objeto expresivo [...] (Barthes, 2004, P.6-7).

Bajo esta perspectiva, la línea limítrofe entre los aspectos objetivos y subjetivos del texto se ve difuminada, atada a los estereotipos de los que está constituido el *Yo lector*. Cuando decimos que el problema del texto tiene que ver con la definición de aquello que quiere expresar, en realidad tratamos de escapar a la dictadura del significante. La representación, sin embargo, es ineludible pues tiene que ver con el proceso por el cual decodificamos e interpretamos los contenidos leídos. La problemática de la lectura tiene que ver en realidad con las limitaciones que nuestro acto de lectura puede atravesar, tiene que ver con nuestra capacidad de atravesar el texto, extraer de este una parte, conscientemente, con la claridad de que se trata de un ejercicio arbitrario desprendido del gozo al que podemos acceder a través de la lectura:

... leer no es un gesto parásito, complemento reactivo de una escritura que adornamos con todos los prestigios de la creación y de la anterioridad. Es un trabajo [...] y el método de este trabajo es topológico: no estoy oculto en el texto, solo que no se me puede localizar en él: mi tarea consiste en mover, trasladar sistemas cuya investigación no se detiene ni en el texto ni en mí (Barthes, 2004, P.7).

Este análisis posestructural definido por Barthes introduce el concepto de sujeto hablante y lugar de enunciación, que rompen con los paradigmas estructurales que consideraban al discurso narrativo como una fórmula sintáctica capaz de repetirse infinitamente en un sinnúmero de situaciones o discursos. A partir de la crítica posestructuralista, se considera al texto desde los elementos que lo diferencian, que lo separan de la generalidad del discurso en potencia. Para Barthes, “toda forma de representación es una convencionalidad” (cfr. Selden, Widdowson y Brooker, 2010, pp. 191-195), es decir, un acuerdo sujeto a un desarrollo y una exposición de motivos, antes que una determinación fija y delimitante.

1.1.2. La identidad del personaje según el posestructuralismo

En el contexto descrito, la identidad de un personaje se relaciona con elementos narrativos que pueden ser convenidos como unidades de sentido, o semas que lo construyen:

Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen adherirse a él, nace un personaje. Por lo tanto, el personaje es un producto combinatorio: la combinación es relativamente estable (está marcada por el retorno de los semas) y más o menos compleja (comporta rasgos más o menos congruentes, más o menos contradictorios); esta complejidad determina la personalidad del personaje, tan combinatoria como el sabor de una comida o el aroma de un vino. El

Nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas... (Barthes, 2004, P.55-56)

El Nombre⁶ propio funciona como el núcleo sobre el cual se construye la identidad de un personaje. Inclusive cuando el Nombre propio es reemplazado por un pronombre (yo, tú, él), se traslada de alguna manera hacia el pronombre el conjunto de rasgos simbólicos que conforman dicha identidad. Otros rasgos asignados al personaje principal permanecen fijos al Nombre propio a pesar de los devenires del personaje y, por consecuencia, de la variación de las acciones que ejecuta.

El personaje, en esta línea, resulta un elemento metonímico, es decir, una parte que representa un todo más complejo. Es una unidad nominal (el Nombre propio) que cumple diferentes funciones y sirve como instrumento de intercambio de los rasgos semióticos presentes en la novela. A través de la identidad del personaje, anclada a su Nombre propio, se accede a diferentes entradas de sentidos, que responden a los principios singulares de la novela, extraídos asimismo de la pluralidad del discurso.

Entre las diversas entradas a las que se puede acceder a través de la identidad de un personaje, Barthes menciona las entradas actanciales (acciones vinculadas a los personajes), entradas relacionales (las funciones narrativas, las relaciones con otros personajes y elementos novelescos), las enunciativas (que tienen que ver con los orígenes de los discursos), las fenoménicas (de carácter expresionista, por ejemplo, la vestimenta) y las semióticas (entradas de sentidos, símbolos, motivos narrativos).

Por esta pluralidad de entradas que pueden anclarse a un personaje y a su Nombre propio, la identidad del mismo deviene un producto combinatorio, una expresión de la

⁶ La mayúscula consta en el texto original.

singularidad de su figura: “Como idealidad simbólica, el personaje no tiene vestidura cronológica, biográfica, no tiene Nombre; es solo el lugar de paso (y de retorno) de la figura” (Barthes, 2004, P.56).

Un figura atravesada por elementos recurrentes, combinatorios, más o menos fijos, más o menos cambiantes, distribuidos de manera discontinua en el discurso narrativo. Esta dinámica genera la construcción de identidad de un personaje: informaciones de distintos órdenes ancladas a un Nombre propio o a una figura determinada, que es cargada por tal o cual serie de contenidos que terminan siendo representados y asignados a un fragmento del discurso global. Barthes, por lo tanto, dice que el personaje y el discurso son cómplices: “Así sucede con el discurso: si produce personajes no es para hacerles jugar entre ellos delante de nosotros, es para jugar con ellos, obtener de ellos una complicidad que asegure el intercambio ininterrumpido de los códigos” (Barthes, 2005, P.150).

Entonces, en una primera instancia, la identidad de un personaje es un elemento diferenciador, un conjunto de rasgos que permiten distinguirlo de los demás elementos que conforman la novela. Pero también es una confluencia de elementos propios del discurso atados a una figura específica, distribuidos en el texto de forma discontinua, y relacionados con otros elementos del universo narrativo (como el espacio, el argumento, la atmósfera) a manera de red.

Dicho esto, es posible acceder al universo de motivos transversales en el siguiente capítulo, donde se esbozan y relacionan los conceptos que serán identificados como motivos transversales que construyen la identidad del personaje central en la novela de Santiago Páez, *Moradas provisionales*.

Capítulo 2

: Análisis y presentación de los motivos transversales para la construcción de la identidad del personaje central en la novela *Moradas provisionales*

En las líneas siguientes se procuran esbozar los conceptos transversales del *devenir*, la *abyección* y el *erotismo*, para ser utilizadas en el tercer capítulo como unidades de sentido, o semas, capaces de dialogar e interactuar con la novela objeto de este estudio y de la construcción de la identidad de su personaje central.

Moradas provisionales presenta una secuencia de acontecimientos, espacios y funciones narrativas que se encuentran supeditadas al desarrollo del personaje protagonista. En el caso estudiado, la construcción de este personaje resulta de una serie de cambios físicos, mentales y espirituales que aparentemente se encuentran atados solamente a un nombre propio (Cris), y cuyos cambios contagian a los demás elementos que conforman el cuerpo narrativo, dando como resultado una novela que explora intensamente las maneras de producir identidades.

Como se ha explicado en el capítulo previo, una novela es un discurso de múltiples entradas, que interactúa con la subjetividad y objetividad del lector, y genera un sistema polisémico de signos más o menos apegados a las intenciones textuales que contiene.

En esta línea se ha propuesto una lectura no formulatoria ni definitiva de lo que el texto dice (o creemos que dice); por el contrario, se han propuesto diferentes entradas que permitan interpretar en una línea de fuga (un escape del significante) lo que acontece y de qué manera se relacionan los componentes novelescos presentes en la obra estudiada. Se proponen tres entradas que pueden corresponderse con las tres partes en que está dividida la novela, pero cuya relación no es análoga ni homogénea, sino que puede esparcirse y extraerse de manera aleatoria de la totalidad del texto estudiado.

Estas entradas o temáticas transversales que se desarrollarán en el presente capítulo son: el *devenir*, como una manifestación de los cambios de tipo físico, mental y espiritual que experimenta el personaje protagonista y que movilizan las dinámicas del relato en la apariencia de un continuo; la *abyección*, como el resultado de los devenires, como la imposibilidad de cumplimentar las funciones narrativas que el personaje central se propone, como oposición al continuo narrativo; el *erotismo* como un borde liminal que categoriza y orienta la lectura a través de estos momentos de avance y oposición. De esta manera, se pretende adicionalmente romper con una propuesta de interpretación binaria o decir qué es, o qué no es, la novela estudiada. Como sostiene Deleuze: “la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo” (Deleuze, 2001, P. 22).

Hemos mencionado que el objetivo de esta clave de análisis posestructural es romper el despotismo del significante. Es decir, tender una línea de interpretación simbólica unívoca, en la que el significante, la parte que contiene el todo del signo, se reproduzca de manera infinita en un proceso derivativo. Consideramos, en términos generales y con relación al estudio crítico de la literatura contemporánea, y en términos específicos, con relación a *Moradas provisionales*, que es en la producción del texto y en la producción de las lecturas posibles del texto donde se puede extraer su singularidad, al tiempo que se afirma su pluralidad, su vinculación en red, sus similitudes y diferencias, de una manera horizontal, poco jerárquica y productora de sentidos desterritorializadores⁷; es decir, como la misma novela que estudia esta investigación, que apunten a romper la estabilidad del símbolo como

⁷ El sentido del término *desterritorialización* aquí tiene que ver con el concepto del *Devenir*. Se refiere a la posibilidad de tender líneas de fuga que se escapan a los preceptos convencionales. En el caso de la literatura, puede compararse con la producción de lo que Deleuze y Guattari han llamado las *literaturas menores* (1978), que no responden a una dinámica de poder determinada, a un territorio previamente definido e identificado como *literatura mayor*, sino que apelan a la producción de otros sentidos *desterritorializados*, fugados de los marcos de convenciones en los que se reproducen los sentidos y los estereotipos de los que se construyen nuestras subjetividades y objetividades.

unidad lectora.

2.1. El Devenir

Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a parecer, ni ser, ni equivaler, ni producir.

Deleuze y Guattari, 1978

En esta primera entrada teórica se intentará seguir la línea de pensamiento establecida por Gilles Deleuze y Félix Guattari en torno al concepto del *Devenir* como forma de pensamiento, y relacionarlo con el análisis de la novela *Moradas provisionales*, materia de estudio de esta tesis.

Una característica de la novela *Moradas provisionales* es que los acontecimientos, espacios y, en particular, la construcción del personaje protagonista (Cris), están profundamente determinados por una serie de cambios o transformaciones que permiten el desarrollo de la trama. Por ejemplo, los cambios continuos en el género del personaje principal que van, de un capítulo a otro, desde un personaje masculino hacia otro femenino; y en ocasiones un personaje ambiguo, no determinado hombre o mujer. Esto forma una suerte de triada del cuerpo y sus afectos que, de manera extensiva, contagian al resto de elementos narrativos y novelescos, como se desarrollará en el capítulo tercero de esta tesis.

De la misma manera, una suerte de cambios o transformaciones se dan en relación con los espacios en los que acontece la novela. Se puede mencionar el paso de un Quito cuya representación es de carácter real (Quito con montañas), hacia un Quito que representa un espacio ficticio, imaginario (Quito con mar). Igualmente, estas transiciones van marcando a

otros personajes, por ejemplo: los amantes de Cris se ven en la necesidad de cambiar de género en los capítulos en la medida que interactúan con el personaje central y sus condicionamientos de identidad. Otra forma de anotar este profundo proceso de transformaciones que define la novela, tiene que ver con las tres partes en que está estructurada: *cuerpo*, *corazón* y *alma*, en donde cada parte destaca una forma particular de cómo Cris observa el mundo y sus relaciones con el entorno: desde el cuerpo, donde los conflictos y objetivos tienen que ver con necesidades materiales o físicas (la liberación de sus padres y de su tutor, por ejemplo); a través del corazón, donde se desarrollan los conflictos internos y los afectos profundos del personaje principal; hasta el alma que hace énfasis en la integración con un todo, un desvanecimiento del ser, una posibilidad de fundirse con el todo, es decir, devenir nada.

Podría decirse que el artificio novelesco en esta obra tiene que ver con la incertidumbre y el ocultamiento de los elementos indentitarios capaces de dar contorno a una narración convencional, como un simple juego de transformaciones o máscaras. Sin embargo, esta sería una definición cerrada y poco expresiva de lo que realmente acontece. Estaríamos, ante esta perspectiva, de cara a un falso problema, al preguntarnos sobre las transformaciones, los pasos de un punto A hacia un punto B. Cabe preguntarse entonces, ¿qué funcionalidad tienen estos cambios y este juego de máscaras dentro del discurso?

Aquí resulta útil el concepto del *devenir*. A diferencia de una transformación, que supone el paso de un momento a otro diferente, en la línea de pensamiento que sigue esta investigación, un *devenir* supone la acción del trayecto, la hibridación entre los códigos que conducen del punto A al punto B.

Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación. Toda la crítica estructuralista de la serie

parece inevitable. Devenir no es progresar ni regresar según una serie. Y, sobre todo, devenir no se produce en la imaginación, incluso cuando ésta alcanza el nivel cósmico o dinámico. Los devenires animales no son sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales. Pero, ¿de qué realidad se trata? Pues si devenir animal no consiste en hacer el animal o en imitarlo, también es evidente que el hombre no deviene realmente animal, como tampoco el animal deviene realmente otra cosa. El devenir no produce otra cosa que sí mismo (Deleuze y Guattari, 2011, P.245).

Es importante, para la comprensión del caso propuesto en esta investigación, aclarar las connotaciones que tiene este concepto dentro de la filosofía y las ciencias humanas contemporáneas, pues el concepto del *devenir* se opone críticamente a las ideas de la psicología y el psicoanálisis, desde los cuales también podría proponerse una lectura interpretativa de otro orden, en torno al mismo objeto de estudio (la novela de Santiago Páez).

En la comprensión de la psicología moderna, se establecen relaciones comparativas entre los sujetos analizados: así, es posible interpretar edípicamente una relación afectiva, relacionando las características que acercan o alejan a un miembro de la serie, por ejemplo, Madre-Hijo-Pareja.

Es en esta serie que el psicoanálisis establece sus categorías de normamiento y definición de las conductas humanas. Parafraseando a Lacan: en el reino simbólico, el falo es el rey⁸. Sin embargo, en el marco teórico y metodológico propuesto, no hay una intención definitoria o definitiva que busque interpretar los comportamientos, los cambios o las relaciones narrativas de la novela. Como hemos planteado en el primer capítulo, estamos buscando los surcos por los que se filtra la multiplicidad de los textos. “¿Una nueva comparación? Más bien una pura multiplicidad que cambia de elementos o que deviene”

⁸ (cfr. Selden, Widdowson y Brooker, 2010)

(Deleuze y Guattari, 2011, P.99). Es clara la crítica, en este sentido, al tratamiento simbólico dentro de la teoría psicoanalítica, y extensivamente a la lingüística clásica:

Según Freud, cuando todo se fragmenta y pierde su identidad, aún queda la palabra para restablecer una unidad que ya no existía en las cosas. ¿No estamos asistiendo al nacimiento de una aventura ulterior, la del Significante, esa instancia despótica e insidiosa que suplanta a los nombres propios asignificantes, que sustituye las multiplicidades por la pálida unidad de un objeto que se considera perdido? (Deleuze y Guattari, 2011, P.97)

El problema ha sido definido. No se consideran los cambios desde su multiplicidad, desde las posibilidades distintas de enunciación que significan; sino que se formulan y se aplican de manera general, en búsqueda de algo ya previamente acordado. Nos referimos pues a aquellas “cartografías del alma”; intentos de definir una dirección, una trayectoria y dos puntos, uno de partida y otro de llegada. Nada más lejos de los propósitos planteados por esta investigación.

El devenir es, en sí, lo múltiple y lo único. El paso de la manada al individuo y de vuelta a la manada. El devenir, antes que una transformación, es un contagio, es una fuerza simbólica que hace confluir otras fuerzas en una misma dirección, pero en redes múltiples y rizomáticas. “Nosotros sabemos que entre un hombre y una mujer pasan muchos seres, que vienen de otros mundos, traídos por el viento, que hacen rizoma alrededor de las raíces, y que no se pueden entender en términos de producción, sino únicamente de devenir” (Deleuze y Guattari, 2011, P.25).

El devenir es fundamentalmente una ruptura con la organicidad, con la posibilidad de sistematizar el proceso de transformación (real o imaginaria). Por esta razón, el devenir se opone radicalmente al psicoanálisis; por esta razón, Deleuze ha llamado a este proceso de

definición del devenir como un esquizo-análisis: porque no busca la normalización, la exclusión de los motivos observados o su interpretación desde premisas que lo valoren.

Todo lo contrario, siguiendo las líneas posestructurales que estamos esbozando, el devenir es un flujo y todas las direcciones a las que conduce dicho flujo. Es la apropiación de los códigos que definen la comparación o el cambio. Ya no hay comparación ni cambio alguno. Deleuze habla de los cuerpos sin órganos; cuerpos fluidos:

Nadie hace el amor con amor sin constituir para sí, con el otro o con los otros, un cuerpo sin órganos. Un cuerpo sin órganos no es un cuerpo vacío y desprovisto de órganos, sino un cuerpo en el que lo que hace de órganos [...] se distribuye según fenómenos de masa, siguiendo movimientos brownianos⁹, bajo la forma de multiplicidades moleculares. El desierto está poblado. El cuerpo sin órganos se opone, pues, no tanto a los órganos como a la organización de los órganos, en la medida en que esta compondría un organismo. No es un cuerpo muerto, es un cuerpo vivo, tanto más vivo, tanto más bullicioso cuanto que ha hecho desaparecer el organismo y su organización (Deleuze y Guattari, 2011, P.160).

El devenir registra las intensidades; da cuenta de ellas, de aquello que nos conduce a través de diferentes estadios en el marco de la multiplicidad. No existe, en esta perspectiva, una normalidad de los cuerpos o de los órganos, sino devenires funcionales. Por ejemplo, hay un devenir de la boca que registra los actos del comer y del hablar de manera simultánea, colaborativa. Hay un devenir de los órganos sexuales que va de la procreación al afecto. Hay un devenir del ser que recorre las diferentes producciones de deseos que se expanden, se propagan y pueblan los cuerpos, los corazones, las almas. Hay un devenir en la escritura, que

⁹ En física, un movimiento browniano es una forma aleatoria de movimiento que se da entre las partículas dentro de un medio fluido.

va del acto de escribir hacia el acto de leer, y en cuya trayectoria podemos registrar los contenidos de un cuento, un poema o una novela, sin ser ninguno de estos momentos jerárquicamente superior o inferior a los demás. En esta línea es posible entender cuando Deleuze afirma que cada uno es una Legión (Deleuze, 2011, P.46).

2.2. La abyección

Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal...

Julia Kristeva, 2004

El personaje principal de *Moradas provisionales* no responde a un objeto definido de sus deseos, ni busca su realización a través de la resolución de un conflicto, en un ámbito específico. A pesar de poder reconocer en el sujeto un nombre y ciertas características que perduran en la trama, éste se caracteriza por una inestabilidad que no solo abarca su cuerpo, su género, sino que se desarrolla en el ámbito del deseo, de la producción de sus deseos y su imposibilidad de cumplirlos. Por esto, por el cambio, el devenir, y la inestabilidad constante del sujeto y sus deseos, se ha seleccionado como segunda entrada conceptual aquello que Kristeva explica como *abyección* en su texto *Poderes de la perversión* (2004).

La abyección viene a ser un estado en donde el objeto y el sujeto se difuminan, no son determinables. Lo abyecto surge como un impulso indefinido que se necesita saciar en lo profundo del inconsciente; sin embargo, no es un objeto determinado ni un punto de fuga en el camino del deseo. A su vez, esta fuerza que no obedece un deseo es indefinible, ocupa

y solicita al sujeto, despropiándolo también de su posible delimitación.

Estamos, en este punto, de cara al problema central del que surge esta investigación: la definición de una identidad.

Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa (Kristeva, 2004, P.8).

Se trata de un deseo irreductible, y por tanto, irrealizable. Algo que se escapa a la enunciación. ¿Por qué el personaje cambia de sexo, y en qué medida este cambio se corresponde con sus fuerzas interiores, de la naturaleza que fuesen, violentando de manera explícita las posibilidades de concretar una identidad definida? “[Un] bumerang indomable, un polo de atracción y de repulsión [que] coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí” (Kristeva, 2004, P.7).

Lo abyecto es la oposición al Yo. Es el derrumbe del sentido. Un afuera que se expresa adentro, y un interior que se desdibuja, se difumina, en los límites de lo exterior. En el caso de la novela estudiada, los comportamientos de Cris, sus deseos, y los acontecimientos como consecuencias de estos primeros, reflejan un devenir del cual el reflejo más evidente es el recurso narrativo del cambio de sexo entre uno y otro capítulo. Pero de igual manera, el cambio de sexo del espacio (sexo-montaña, sexo-mar); pero también los cambios de las relaciones entre los personajes (Cris-aprendiz, Cris-hijo, a Cris-amante, Cris-enferma, Cris-sana). Todo parece reducirse, o devenir, un código de abyección, de rechazo, desdoblamiento infame del deseo. Cris quiere a la vez ser amante y amada, poseída y poseedora. No hay una intensidad que domine el flujo de las fuerzas. No se puede determinar una dirección unívoca que construya una identidad determinable.

Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En la linde de la existencia y de la alucinación de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura (Kristeva, 2004, P.9).

La abyección define de manera violenta un límite, al mismo tiempo que continuamente procura escapar, desterritorializarse. Por lo tanto, si consideramos a la identidad como la construcción de los límites que nos distinguen de lo otro, del afuera, de lo múltiple, es posible comprender la razón de esta entrada teórica. Se trata de la identidad de lo ambiguo, de lo mixto, de aquello que no persigue una razón o un deseo que justifiquen su existencia, sino que flotan, fluyen, devienen constantemente en los bordes de lo irracional. Es la identidad perturbada, que no se identifica consigo misma y tiende puentes de identificación hacia lo desconocido, lo prohibido, aquello que no le corresponde.

Kristeva define lo abyecto en una imagen: “En las oscuras salas que quedan ahora del museo de Auschwitz, veo un montón de zapatos de niños, o algo así, que ya he visto en otra parte, quizá bajo un árbol de Navidad; muñecas tal vez” (2004, P.11), y afirma posteriormente que esta no correspondencia abyecta entre el objeto deseado y el sujeto encuentra su máxima expresión en la abyección del sí, la no auto-identificación. En este detalle queremos detenernos por un momento para volver a la novela *Moradas provisionales* y al personaje protagonista, núcleo de esta investigación. En un punto determinado de la novela, Cris realiza una serie de pinturas¹⁰ de sí misma. En el transcurso del relato, sirven de *leit motiv* para volver a sí, en la medida en que el devenir lo aparta de su identidad que, si bien no está claramente definida, es buscada continuamente a lo largo de toda la novela.

¹⁰ El motivo de los retratos de Cris será estudiado en el tercer capítulo de esta investigación.

De retorno a la *abyección*, como entrada teórica de esta crítica, Kristeva problematiza las categorías de neurosis y psicosis de este concepto, como estados alterados de la psique:

Se sabe que la teoría del inconsciente supone una represión de contenidos (afectos, representaciones) que por ello no acceden a la conciencia, sino que operan modificaciones en el sujeto, sea del discurso (lapsus, etc.), sea del cuerpo (síntomas), sea de ambos (alucinaciones, etc.) [...] Sin embargo, frente a lo abyecto, y más específicamente a la fobia y al clivaje del yo [...] cabe preguntarse si estas articulaciones de la negatividad propia del inconsciente [...] no han caducado. (Kristeva, 2004, P.19).

En lo que concierne a esta investigación sobre la construcción de la identidad de un personaje protagonista en una novela ecuatoriana contemporánea, comprendemos que existe una indeterminación en el personaje, Cris, entre sí mismo(a), sujeto, y los objetos o lo externo que constituye el resto de la narración. En palabras de Kristeva: “aquel en virtud del cual existe lo abyecto es un arrojado, que se ubica, se separa, se sitúa, y por lo tanto *erra*, en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar” (2004, P.16).

2.3. El erotismo

Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser; tal como está constituido en el orden de la discontinuidad.

George Bataille, 1997

Podemos afirmar que la característica común, lo que no es múltiple o diferente para

ningún ser vivo, humano, animal o planta, la condición general de la vida, es su culminación. Nada vivo ha de ser eterno. La muerte como el borde común que nos junta, que nos vuelve uno y nada.

A esta condición común, George Bataille la ha definido como la discontinuidad del ser. Según Bataille, somos seres discontinuos y separados de la totalidad del ser, y adicionalmente los humanos vivimos (y sufrimos) la conciencia de nuestro propio fin. “Desde el nacimiento empezamos a morir”. Este hecho indiscutible y completamente determinante marca el comienzo de la tercera entrada teórica de esta investigación, que procura delimitar los elementos narrativos más característicos de la novela *Moradas provisionales*. El erotismo se entiende, entonces, como un elemento que se cuele a través del relato, que fija las relaciones y funciones narrativas, que se filtra por las páginas de Santiago Páez, por los vínculos de Cris y los otros personajes, que se connota entre capítulos y acontecimientos en una cadena, o una cadencia, capaz de conducir los devenires novelescos, abyectos, experimentales, que nos hemos dispuesto a esparcir en esta investigación.

Entonces, ¿qué es el erotismo?, ¿cómo opera?, ¿con qué y por qué se expresa como un elemento de las actividades humanas y no de otras especies? Este subcapítulo apunta a responder, desde las entradas conceptuales definidas por Bataille en su libro *El Erotismo*, estas preguntas que servirán posteriormente para identificar en *Moradas provisionales* aquellos elementos eróticos que dan contorno a la narración.

Decíamos que la condición general de los seres vivos es su discontinuidad, su inevitable perecimiento. Desde esta perspectiva, desde los seres unicelulares hasta los organismos de vida complejos, todos estamos aislados, delimitados físicamente por un cuerpo y espiritualmente por la vida y su temporalidad. Sin embargo, no hay nada que estremezca más, que cause tanto sufrimiento o dolor, que la aceptación de este hecho simple

y potente.

Para explicar los mecanismos y de qué trata el erotismo, Bataille se apoya en una cita de Sade: “No hay mejor medio para familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina”. Una suerte de paradoja que permite vislumbrar nuestro perecimiento, además porque “no podemos reflexionar sobre el ser independientemente de esta verdad” (Bataille. 1997, P.16). Este será el punto de partida para el abordaje del erotismo:

La consideración que introduzco nos remite a la vida de la manera más íntima: nos remite a la actividad sexual, considerada esta vez a la luz de la reproducción [...] si bien es cierto que el erotismo se define por la independencia del goce erótico respecto de la reproducción considerada como fin, no por ello es menos cierto que el sentido fundamental de la reproducción es la clave del erotismo (1997, P.15).

El planteamiento de los mecanismos del erotismo es claro: la reproducción sexual implica una ruptura, un momento de quiebre de la discontinuidad del ser. En el caso humano: dos seres que se juntan a través de sus sexos, por un instante, son capaces de hacerle frente a sus discontinuidades. Ambos continuarán su camino hacia la muerte; pero del encuentro surge la posibilidad del nacimiento de un nuevo ser. Continuidad de la vida; discontinuidad de la discontinuidad.

Ahora, esto no quiere decir que la finalidad del erotismo sea la reproducción. Más bien es en ese borde, no necesariamente cumplido, en ese juego o apuesta en contra de la muerte, que comienza a operar el erotismo como una apariencia de continuidad, de ruptura y transgresión de los límites físicos, mentales y espirituales a los que estamos sujetos desde el alumbramiento.

Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte. [...]

Si se tratase de dar una definición precisa, ciertamente habríamos de partir de la

actividad sexual reproductiva, una de cuyas formas particulares es el erotismo. La actividad sexual reproductiva la tienen en común los animales sexuados y los hombres, pero al parecer solo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos (Bataille, 1997, P.15).

“Una búsqueda psicológica”, un proceso interno cuyo resultado final no es la producción de un nuevo cuerpo, un nuevo ser discontinuo. A partir de esta separación entre el ser humano y los animales, entra en juego el erotismo como una expresión afirmativa de la vida incluso de cara a la muerte. De alguna manera, podríamos definir al erotismo como un mecanismo o, más propiamente, una máquina cuya funcionalidad en la mente del ser humano tiene que ver con la intolerancia a la situación inequívoca de la discontinuidad del ser. La vida no sería tolerable sin la posibilidad de escape, o apariencia de escape, sin la oportunidad del descargo ante algo contra lo que no es posible luchar o encarar y que nos espera, tarde o temprano, y del que además ignoramos completamente sus causas y efectos.

Así pues, el erotismo, su función, anuncia y disimula la discontinuidad de ser. Es el efecto por el cual transgredimos, violentamos la obligatoriedad de la naturaleza y nos aproximamos a la eternidad, la continuidad imposible del ser. Según Bataille, toda forma de erotismo lleva a la indistinción, a la confusión de objetos distintos, de alguna manera, a la abyección de la naturaleza en el plano de la psique humana. Se trata pues de un bloque simbólico paradójico que a la vez que afirma la vida, revela la imposibilidad de escapar a la muerte.

Este es el campo del erotismo: la paradoja, la contradicción, la prohibición y la transgresión. Cada vez que experimentamos un placer, es decir, un afecto de intensidad

desmedida, viene a nosotros la conciencia de nuestra discontinuidad. Nuevamente, parafraseando a Sade, Bataille dice que la razón de la vida se fundamenta en la búsqueda del placer, pero el placer es proporcional a la destrucción de la vida.

El erotismo opera también a manera de una triada y resulta ilustrativamente útil para los objetivos de esta investigación, pues de acuerdo al autor seleccionado, el erotismo puede tener tres mecanismos, o efectos, diferentes, a nivel de los cuerpos, a nivel del corazón y al nivel del erotismo sagrado. Todos están enmarcados en esta definición general según la cual se trata de la violentación del orden natural de la vida y su discontinuidad. Como se analizará con mayor detalle en el tercer capítulo de esta tesis, esta triada erótica se corresponde con la estructura narrativa de *Moradas provisionales*.

El erotismo de los cuerpos opera sobre los límites físicos y materiales de los seres. La unión sexual, como imagen suprema de este erotismo, produce una apariencia de unidad, de ruptura de la discontinuidad a nivel corporal. Dos cuerpos que previamente estaban separados, por una concertación determinada, por un tiempo determinado, devienen una sola masa física de órganos, flujos, sentidos, etc., aunque, lógicamente, desde esta perspectiva, el erotismo de los cuerpos conserve mucho de egoísmo, de placer propio, de discontinuidad solapada. En esta línea, la novela *Moradas provisionales* conserva en la parte que corresponde a los cuerpos una serie de conflictos que se producen y resuelven a nivel corporal, a nivel de los sentidos.

Un segundo estadio del erotismo opera a nivel del corazón: entretejer relaciones afectivas; aparentar una ruptura de la discontinuidad psicológica, de la soledad intrínseca a la existencia. El corazón es más libre, porque se distancia de la materialidad de los cuerpos, apunta a la correspondencia de afectos, prolonga la fusión y la apariencia de continuidad. Sin embargo, el erotismo del corazón también conlleva una paradoja: “Una felicidad tranquila en

la que triunfa un sentimiento de seguridad no tiene otro sentido que el apaciguamiento del largo sufrimiento que la precedió”. Es decir, si bien se opera a nivel de los sentimientos y se construyen redes de familiaridad y de identificación, también se producen momentos de ruptura: el amante no está adentro nuestro, no es una imagen de nosotros, no somos una unidad de la que se desprende un objeto amoroso. “Solo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado”. El erotismo del corazón, de corazón a corazón, tampoco consigue una ruptura con la discontinuidad y la condición mortal y solitaria del ser. Esto acontece en la novela en su segunda parte, en la que Cris se plantea la construcción de relaciones afectivas estables de las que es *abyectada* una y otra vez por diferentes razones que se desarrollarán en el capítulo correspondiente.

El erotismo sagrado, el tercer estado del erotismo (que se corresponde con la tercera parte de la novela de Páez), connota una necesidad de alumbramiento, de sacrificio, de desvanecimiento del ser discontinuo a niveles cósmicos, místicos. Se trata de la fusión mística, divina, el encuentro con el todo (o la nada), el devenir imperceptible, molecular. Este erotismo ya no tiene nada de físico o afectivo. Tiene que ver completamente con la transgresión del orden natural. Tiene que ver con la transustanciación con lo divino, lo sagrado. Acontece como producto de un momento de aproximación real a la discontinuidad; es el encuentro verdadero con la muerte, es el intento de evadirla a través de la iluminación, la revelación, la identificación con el sin límite del cual no es posible reproducir la discontinuidad de la vida.

Hasta aquí, se han definido las tres entradas teóricas que componen la base conceptual de este estudio crítico: el devenir, lo abyecto y el erotismo. A continuación, el tercer capítulo introduce y dialoga con la novela seleccionada, a partir de las claves posestructurales propuestas. Esto muestra la relación entre estos tres bloques semánticos e intercambiándolos con las tres partes en que se ha estructurado *Moradas provisionales*, a manera de comentarios

a las citas textuales esparcidas, para tratar de explicar el proceso de construcción de la identidad del personaje central.

Capítulo 3

Análisis de la construcción de identidad del personaje central en la novela *Moradas provisionales*

3.1. Introducción a la obra de Santiago Páez

La narrativa ecuatoriana contemporánea es diversa: existen escritores consolidados cuyas obras se vuelven referentes para las nuevas generaciones, especialmente porque mantienen lógicas narrativas que apuestan a nuevas formas de relato y a la exploración profunda de motivos, sentidos y formas narrativas que ya han sido identificados en su obra. Santiago Páez es uno de ellos¹¹. La página web sobre autores ecuatorianos de la UTPL recoge una breve biografía de Santiago Páez. Nace en 1958 en Quito. Estudió Derecho pero nunca ejerció la carrera. Decantó sus estudios de posgrado hacia la Antropología y la Comunicación. Fue catedrático de la PUCE. Entre su producción narrativa se encuentran las novelas *La reina mora* (1997); *Los archivos de Hilarión* (1998); *Shamanes y Reyes* (1999); *Condena madre* (2000); *Crónicas del Breve Reino* (2006); *Pirata Viejo* (2007) -finalista del Concurso Aurelio Espinosa Polit-; *Olvido* (2010); *Puñal* (2012); *Ecuatox* (2014); y los volúmenes de cuentos *Profundo en la galaxia* (1994) y *Aneurisma* (2008).¹²

Si bien el género policiaco y la ciencia ficción son las apuestas más conocidas del

¹¹ La obra de Santiago Páez es diversa y compleja, es por eso que ha llamado la atención de varios académicos y escritores que se han detenido en el estudio de su obra. Los trabajos de investigación realizados se enfocan en los textos que lo consolidaron como autor de novelas policiacas o de ciencia ficción. Cabe destacar los ensayos de Mercedes Mafla, Carolina Sitnisky y la investigación de Solange Rodríguez Pappé sobre *Crónicas del breve reino*. En estos trabajos, tratados desde perspectivas distintas, existe un elemento en común, el de la reinención, aspecto que se relaciona íntimamente con la idea de transformación que se tratará en el presente análisis. Asimismo, la idea del espacio post apocalíptico se repite en la obra del autor ecuatoriano como la representación de una nueva realidad, una reversión de lo ya sucedido.

¹²Más información sobre el autor en:

https://autoresecuatorianos.utpl.edu.ec/autores_ecuatorianos/santiago-paez-gallegos/

escritor quiteño, sus últimas entregas han desbordado el ya complejo juego de percepción de su obra, para indagar en las cuestiones propias de la escritura y la lectura. Algunos de sus textos más notorios exploran la novela histórica, como *Crónicas del breve reino*, probablemente su obra más estudiada, y que es una tetralogía en la que la historia de un país complejo se ficcionaliza, sin dejar de explicar detalladamente los episodios más importantes de la política del Ecuador. Las preocupaciones de Páez son amplias, como su obra demuestra.

Mercedes Mafla en el ensayo digital *Santiago Páez o el horror de la historia*¹³ menciona que “El referente es Ecuador, pero la lupa de la novela como género paródico y deformador, nos devuelve un mundo leído o mirado desde lejos o desde muy adentro y, por tanto, desconocido”. Se señala también sobre este aspecto transformador en el ensayo *El concepto de novela total en Crónicas del breve reino de Santiago Páez* que el mito apocalíptico “genera la conmoción que se siente cuando vemos morir algo que nos pertenece” (Gómez, 2017, P.30).

Sitnisky (2007) a su vez, habla brevemente de los elementos unificadores en *Crónicas del breve reino*: “personajes secundarios que pasan de una novela a otra, espacios recordados, objetos mágicos y el personaje de Cosmo, un Luzbel representado en un bello adolescente que recorre las cuatro novelas provocando eróticamente a los otros personajes” (P, 29).

En *Antiguas Ceremonias*, se advierte al lector que al abrir una obra aceptamos el acuerdo implícito de entregarnos a ella: la *senda del torturador*, como Páez la llama, es el camino que construye la historia y marca al otro que explora un universo narrativo. En esa novela se nota, fuera de las limitaciones de un determinado género literario, que los espacios pueden dejar de ser un escenario para los acontecimientos y se convierten en símbolos que

¹³ El año de publicación no consta en el documento, sin embargo se puede encontrar el artículo referido en el enlace de las referencias bibliográficas al final de esta investigación.

esconden sus propias historias.

3.2. Presentación de *Moradas provisionales*

Moradas provisionales, la obra objeto de este estudio, es un proyecto que resulta de la experimentación constante con la mutación (devenir) de los personajes, la búsqueda de plenitud y su imposibilidad (abyección), la hibridación de espacios y situaciones (erotismo), entre otros. Todos estos recursos intervienen en una historia de acontecimientos simples y la transforman en un objeto con distintas capas de complejidad.

Por una parte, es un cuestionamiento sobre las identidades, pero a su vez, un texto que da cuenta de varias inquietudes sobre la construcción de personajes con características intercambiables. La trama se asemeja a una novela de aprendizaje o formación (*Bildungsroman*) porque el personaje protagonista vive un proceso de desarrollo; sin embargo, como se apuntará más adelante, el proceso de construcción del personaje central se aproxima hacia la *deformación* de su identidad, como una forma nueva de atravesar ese camino de maduración o corrupción espiritual.

César Carrión (2018) escribe sobre *Moradas provisionales*:

Esta es una novela sobre la identidad. Si bien el narrador muta constantemente de una actitud descriptiva y morosa a una más veloz, la primera es dominante y la impresión final que queda en la consciencia del lector es la de haber leído una historia contada con demora sobre las experiencias de los cuerpos, que se encuentran en el amor o se separan por alguna pasión inexplicable. Este cambio de funciones afecta inusitadamente a los actores de la trama, no solo porque su identidad sexual cambia una y otra vez de la mano de sus genitales, sino porque las posiciones que ocupan en

el mundo social también se trastocan [...] y, así, hasta que las posibilidades combinatorias establecen una sola regla: ninguna identidad constituye una esencia, porque toda identidad es un proceso.

La novela tiene tres partes, tres espacios, tres moradas: cuerpo, corazón y alma, que son la forma en que se estructura el discurso y acontecen las cosas narradas. La transformación o devenir es el motivo principal, una constante dentro del viaje del ser, y en ese sentido, afecta al resto de elementos estéticos y narratológicos, hacia la formulación de una novela experimental en la que ninguna estructura lingüística o narrativa pueda fijarse definitivamente. El espacio es un híbrido resultante de dos tensiones opuestas: un Quito con montañas y mar. Una conjunción de un espacio de tinte realista (Quito con montañas) y otro puramente ficcional (Quito con mar).

Esta forma de ir y venir entre motivos simbólicos se repite en cada aspecto del texto; es una suerte de triada de elementos que empiezan como fuerzas opuestas y dan lugar a un espacio de realidades amalgamadas que se codifican para constituirse como un ser y muchos. Lo mismo acontece con la construcción del tiempo-espacio, que avanza en una dirección lineal pero está constantemente ataviado por elipsis que rompen dicha linealidad tiempo-espacio. Finalmente, con respecto a la estructura y construcción de sus personajes, también se observa el mismo avance aparentemente contradictorio de construcción interna de características que delimitan su sentido de identidad: por ejemplo, en la línea de lo que interesa investigar en esta tesis, el personaje central, Cris, cambia o deviene de un capítulo a otro, a veces mujer, a veces hombre, a veces ambiguamente sugerido uno de ambos o ambos.

En el caso de *Moradas provisionales* y su estructura compleja de carácter experimental, la manera en que estos rasgos se aproximan o se alejan del Nombre propio (Cris), e inclusive pueden contradecirse entre uno y otro capítulo, deviene un eje que permite

construir, recrear, producir imaginariamente una serie de signos que se adoptan a la idea de un personaje.

El juego de la novela se plantea desde su personaje principal y su relación con el espacio en el que existe; ambos contenedores de características aparentemente opuestas que dan como resultado un personaje y un espacio complejos. A pesar de sus transformaciones o devenires, se mantiene una misma esencia simbólica que el lector puede reconocer a lo largo de la novela. Más allá del nombre como elemento principal que identifica al personaje, Cris-hombre, Cris-adolescente, Cris-mujer, Cris-niña, Cris-enferma, comparten características que permiten afirmar que el género, en este contexto, no determina la identidad del personaje: como se utiliza en el texto, es un rasgo intercambiable. Así mismo la hibridación de un paisaje costeño, ajeno a la tradicional serranía de Quito, crea un espacio de posibilidades amplias. La dicotomía hombre-mujer, igual que mar-cordillera son partes de un todo que, si bien se trata por separado, pertenecen a un orden superior: ya sea el de persona o el de ciudad, su modificación no interfiere en la composición total del mismo.

Esto implica que el intercambio de sexo de los personajes se produce desde la voz narrativa. Es decir, no es un proceso interno (así como la inclusión del mar en la ciudad de Quito) sino una modificación que ocurre sin alterar las funciones del elemento al que modifica. La transformación del personaje principal sucede independientemente del género con el cual se lo caracteriza en cada capítulo.

En el siguiente subcapítulo, se transversalizarán los motivos que dan contorno a la identidad heterogénea de este personaje.

3.3. Análisis de los motivos transversales para la construcción de la identidad del personaje central en *Moradas provisionales*

En primera instancia, la identidad de un personaje es un elemento diferenciador, un conjunto de rasgos que permiten diferenciarlo de los demás elementos que conforman la novela. Esto es particularmente notorio en relación a los devenires de la identidad del personaje que son capaces de determinar otros elementos como el espacio, la atmósfera, los otros personajes que se ven sometidos a este juego de devenires, etc.

El nombre propio, de género neutro, es esencial para que el personaje, Cris, se pueda distinguir en el transcurso de la trama, a pesar de su intercambio de sexo. Otros rasgos asignados al personaje principal permanecen fijos al Nombre propio, a pesar de los devenires del personaje y, por consecuencia, de la variación de las acciones que ejecuta.

Cabe distinguir otros tipos de rasgos, más aún en una novela que intercambia una etiqueta identificativa (género) constantemente. Así como el nombre, el género suele acompañarlo como un elemento individualizador, lo que no sucede en este texto. Los rasgos que hacen de Cris un personaje identificable a pesar de su nombre tienen que ver con cualidades o formas de interactuar con el entorno y, por ende, de enfrentarse a los acontecimientos de la trama.

Trinidad Gil Ferrandis (2010) explica a través de Chatman (1990) que un personaje se compone y funciona en distintos planos, sintagmáticos y paradigmáticos. Los acontecimientos se encuentran dentro del plano sintagmático mientras que los rasgos funcionan dentro de lo paradigmático, ambas instancias son independientes a pesar de suceder dentro del mismo elemento funcional del relato: el personaje. De esta manera, la identidad del personaje se conforma desde rasgos que interactúan necesariamente con otros elementos del texto, además de responder únicamente a los acontecimientos marcados.

En concreto, los atributos que señalan la identidad del personaje funcionan al mismo tiempo como signos de acción y relación: en cuanto caracterizadores aíslan, individualizan al personaje a través de la oposición con los rasgos de los demás personajes, pero de forma simultánea justifican el comportamiento del personaje en cuestión y las relaciones que establece con otros. (Gil, 2010, P.58)

Así como el género es un rasgo que construye el personaje, el entorno tiene etiquetas similares, que suelen funcionar para el mismo fin. El mar es un rasgo individualizador de Quito en la historia, aunque ciertamente no lo sea su referente en la realidad; Cris es tanto hombre como mujer y Quito es tanto sierra como costa; por ende, el espacio de la novela es una representación del personaje, en cuanto su tratamiento descriptivo tienen el mismo aspecto experimental.

Otra complicación del análisis radica en la naturaleza de las motivaciones del personaje principal. Si bien existen acontecimientos claves que determinan la continuación del relato, al no tener una motivación específica, el personaje no se ve obstaculizado o favorecido por los mismos, solamente posibilitan los cambios dentro del proceso de maduración del personaje.

Como se había mencionado anteriormente, *Moradas provisionales* (2018) consta de tres partes, cada una corresponde a una morada: cuerpo, corazón y alma. Las tres moradas tienen, por su parte, capítulos cortos; casi a manera de habitaciones dentro de cada una de esas moradas. Cris, protagonista, recorre cada morada descubriendo e indagando en su propósito, naturaleza y presencia en procesos de autoconocimiento que inician y terminan de formas cíclicas.

Como se ha visto, lo que identifica al personaje central en la obra se construye a través de tres metáforas: cuerpo, corazón y alma. La primera, dentro de lo tangible, remite a los

sentidos, al contacto primario del individuo con el mundo, viceversa, y del individuo consigo mismo. En la segunda morada, la metáfora se puede entender de forma compuesta, el corazón, como parte del cuerpo representa los entramados de lo que el cuerpo explora. El alma, sin embargo, no podría ser ubicada de forma precisa en el cuerpo o en el corazón. La tercera metáfora es, al igual que las anteriores una morada, sin embargo, no podríamos pensarla como un contenedor ni como un contenido, es el devenir último, la persecución de difuminar las formas que aprisionan al alma.

3.3.1 Primera morada: Cuerpo

El primer capítulo de la morada del cuerpo se llama *Albor* y marca, justamente, el inicio del viaje de Cris: “Una bandada de gaviotas cruza lentamente de norte a sur el cielo despejado de la ciudad de Quito, entre las altas montañas que los circundan” (P.7)

La estructura del espacio muestra tres elementos principales: un interior, que corresponde a la ciudad de Quito, las montañas —como un contorno que delimita la ciudad—, y un aspecto abyecto, que son las playas sobre las que vuelan las gaviotas. Esta misma disposición de elementos se refleja en las relaciones que establece el personaje principal con su entorno. Quito, convertida en un híbrido de sierra y mar, con un límite rocoso entre ambas, es esa misma oposición estructural de dos fuerzas, dicotomía con un tercer elemento que las delimita.

El espacio interior es la casa, sea del protagonista o de sus amantes, siempre hay un espacio de intimidad que prima. Por ejemplo, la primera vivienda de Cris, cuando era una niña, se describe así: “El jardín que rodea la gran casa de hierro y cristal negro” (P.7).

Nuevamente, se muestran tres elementos. El afuera es el jardín, el límite es el cristal

o el hierro de la casa, y el interior es la casa como tal. En cuanto a los motivos transversales que conciernen a este análisis, podríamos decir que ocurren simultáneamente, abyectados, sometidos a devenir distintas formas que demanda su búsqueda de afrontar la discontinuidad.

En este contexto ocurre la primera exploración de Cris, quien, siendo una niña, empieza su proceso de construcción de identidad. La descripción del espacio narrativo se relaciona con esta trilogía de espacios metafóricos en los que se dispone el relato: Cuerpo, límite; Corazón, interior; Alma, exterior.

El primer contacto de Cris con el mundo es una exploración mimética: imita el comportamiento de ciertas criaturas mientras explora su jardín. Corre agitando los brazos para imitar a la mariposa, lame los labios de la estatua en la que se posaron escarabajos, sisea de forma aguda cuando escucha sonar a una rata faraón y, como un gato lamiendo su entrepierna, ella imita la forma de acicalarse del animal. Los estímulos que recibe de esta exploración son sensoriales. Cris se relaciona con lo externo a través del tacto, el olfato, el gusto, el oído y la mirada; esta última será una característica primordial en la construcción del personaje porque la imagen es su forma de aprehender el mundo.

Desde niña, pinta las paredes y, mayor, en su independencia, pinta los ventanales de su casa con escenas que definen su visión del mundo y de sí misma. *El albor* trata de la relación del sujeto y la naturaleza; sin embargo, en esa dicotomía se presenta una introspección que evoca la relación del sujeto consigo mismo. En la siguiente secuencia de fragmentos, se puede observar el paso de lo sensorial a lo introspectivo:

“- Palo santo, palo santo. Busca el origen del olor (...) toca con su dedo índice esa goma aromática que se le unta en la piel, luego se mancha con la yema (...) el centro de la frente y piensa que allí esa resina debe brillarle como un tercer ojo” (P. 9).

Si bien el manejo de los sentidos remite a una corporalidad necesaria, el juego de este

tercer ojo posibilita lo extra corporal y difumina ese límite que se considera sólido, como hecho de piedra. Esta analogía del cuerpo como piedra se menciona en varias ocasiones durante la primera morada de esta novela, por ejemplo:

Busca esos lagartos enanos con forma de dragón (...) y quiere acariciarlos (...) imagina que el tacto terso de esas pieles brillantes y doradas; piensa que serán parecidas a las piedras y, misteriosamente, también parecidas a las alhajas que usa su madre alrededor de la cintura (P. 8).

La piedra (o el cuerpo) es el límite de un elemento interior y uno exterior, pero la introspección se muestra como una forma de superar ese límite. Precisamente, son los motivos transversales seleccionados los que difuminan los límites que atrapan a la esencia de un ser. El texto se refiere también a la piedra en forma de estatuas de dioses menores no identificados. A lo largo de la novela, se mencionan distintos ídolos de piedra que representan el límite del dios y lo humano, por lo tanto, la presencia divina en lo terreno. Las estatuas y los muros son el cuerpo que los dioses usan en esta novela para habitar el mundo de los humanos: la piedra es el cuerpo de la divinidad.

Cris, que exploraba la naturaleza desde lo sensorial, cierra los ojos y, privada del sentido de la vista, imagina que su cuerpo se dilata. La exploración sensorial rompe el límite del cuerpo y éste se expande con los ojos cerrados, creyendo que la esencia escapa su propio contenedor:

Cierra los ojos y comprueba que flota: se ha erguido sobre las puntas de los pies y tiene los brazos abiertos y sabe, con certeza, que esa fragancia y el ardor que siente en la entrepierna la han convertido en un vapor que se expande. Sabe también que, si abre los ojos desaparecerá, pues ya no tiene más cuerpo que esa nube que abarca todo el jardín (P.9).

Una vez explorado el mundo desde lo sensorial, cuando Cris suspende la vista —un sentido que, se cree, construye la identidad del personaje—, en lugar de limitar su entendimiento con el mundo, se expande a la posibilidad de la abyección, la tendencia a una totalidad libre de contornos que no se puede definir en un solo yo, que fluctúa y es volátil, vulnerable a devenires.

El cuerpo es el punto de partida para que el sujeto explore lo exterior y lo interior. Para el primer caso, Cris usa los sentidos y, para el segundo, intervienen el placer, la meditación y la imaginación. Lo uno asimila el exterior de forma mimética y lo otro es una producción de sentido que ocurre desde el interior. Una vez que el elemento disruptivo se termina, el cuerpo vuelve a la carne: “(...) abre los ojos para comprobar que aún tiene manos, pies y vientre” (P. 11).

Al final de este capítulo, se menciona el vago recuerdo de Cris corriendo y jugueteando en un cementerio sin prestar mucha atención a los féretros de sus padres. Esta relación de desconexión con sus padres también da cuenta de cómo la ritualidad o la condición de relaciones de parentesco es de entrada abyecta, distinta. Para Cris, en ese momento, sus padres son casi prolongaciones de su imaginación que es el motor con el cual interactúa tanto con el entorno como consigo misma. De hecho, en el comienzo de la novela, la exploración corporal de Cris se trunca por una voz que la llama dentro de la casa, y es ese el encuentro que tiene con la alteridad humana: las palabras, como una presencia que, sin embargo, es también una ausencia. Las palabras, así como el cuerpo, el corazón y, en última instancia, el alma, son límites, contenedores, moradas de una identidad que es un imposible de definir porque depende de sus procesos y devenires.

El segundo capítulo llamado *Beso* introduce a Valcárcel, otro personaje de la historia. Después de la muerte de sus padres, él se convierte en el tutor de la niña. El beso habla de

contacto con el otro. Si en la anterior instancia el cuerpo se relacionaba con el mundo, en esta se relaciona con el otro. Se establece una relación de poder entre la figura de la niña huérfana y el tutor como eje de control y protección que, prontamente, será transgredida desde el cuerpo. El contacto de los cuerpos que genera un beso es una forma de jugar con el límite del rol de cada uno: “Cris, sintiendo esa mirada, baja la cabeza hasta apoyarla en el muslo tenso del hombre y le muestra la piel blanca y luminosa de la nuca. Él, descontrolado, se inclina también y besa esa carne tibia, llega incluso a tocarla con la punta de la lengua” (P.13).

Este pasaje implica una transformación de dos estados naturales, tanto del tutor como de la niña, en los que se pasa a un juego de tensiones. La reacción de la niña se da a partir de la sensación de ser observada. La mirada, se estableció ya, es la manera intuitiva o más mencionada con la que Cris construye y expresa su identidad. En cuanto a la caracterización del tutor, el adjetivo “descontrolado” implica que la acción es instintiva, corporal, no pensada. La última línea del fragmento da cuenta de ese descontrol, de esa transgresión de un límite moral: el de la sexualización de Cris. El erotismo de los cuerpos busca romper con la idea de discontinuidad. Habiendo perdido un vínculo o un referente, el proceso siguiente es el de buscar otro. En este caso, Cris busca en Valcárcel el erotismo con el que su cuerpo se une al mundo, se siente parte de él.

Cuando la escena continúa, aparecen las primeras palabras que Cris pronuncia en toda la novela:

—Tu ropa tiene un sabor raro.

—La ropa no es para comer —responde Valcárcel, aturdido.

—La ropa de mi mamá tenía también un sabor feo, pero olía bonito.

—Las mujeres usan perfume.

—Tú hueles feo, pero me gustó morderte (P.14).

El gusto y el olfato se unifican con el placer, con el erotismo, con lo que a Cris le agrada o le extraña; asimismo, se categoriza, por parte del tutor, mediante una generalización en cuanto a una costumbre: “Las mujeres usan perfume”, “La ropa no es para comer”. Son estas convenciones y aclaraciones las que remiten precisamente a que Valcárcel es el tutor de la niña y, por lo tanto, no puede ser su amante: las tensiones se dibujan desde una imposibilidad narratológica, no moral. Páez define el tono que la relación entre ambos personajes tendrá a lo largo de la novela, aunque deja espacio para que pueda transformarse conforme a las necesidades del texto.

Se expuso previamente que la naturaleza del personaje central contagia al resto de elementos de la novela, entre ellos, el espacio y los otros personajes. La trama no depende del espacio para suceder, sin embargo, el espacio es una proyección de la naturaleza de los personajes que la habitan. Se describen los espacios que Valcárcel ha visitado y fotografiado durante años y se ponen en contexto:

Al otro lado del Panecillo, el pequeño monte que limita Quito por el sur, se extienden altos taludes de roca blanca y, al pie de ellos, unas playas extensísimas de arenas grises, casi negras. (...) no hay puertos en esa costa, apenas unas pocas aldeas de pescadores (P.14).

La descripción a detalle plantea una atmósfera abandonada, solitaria y misteriosa: un límite entre el movimiento del centro y la quietud casi muerta de las playas negras. El capítulo *Verdad* expone la relación de Valcárcel, en el rol de tutor/tutora, como un modelo idealizado del otro. Esta representación se encarna en un solo referente e, inevitablemente, deviene en otro cuando es cuestionado por el contacto de un tercero que irrumpe y genera la crisis del ideal construido. Cris es un adolescente y se expone su relación con la verdad: el cuerpo enfrentado a la palabra. El cuerpo como primera morada del ser tiende a formar dicotomías,

ideales, límites con los cuales se sirve para entender el mundo. La necesidad de definir o delimitarse a sí mismo(a) tiene que ver con la naturaleza sensorial del erotismo del cuerpo.

“Cris mira a su tutor, rodeado por los asistentes a la exposición y sabe que no hay otro hombre como él: lo ve alto y elegante” (P.15). Es decir, en el avance cronológico de la novela, Cris ya no es una niña y su contacto con el otro está ahora limitado por la consciencia de un tercero. Ahora, hay un público que rompe o modifica la dinámica establecida previamente entre ambos. Es así como el primer orden creado en la construcción de cualquier identidad, la distinción entre uno y otro, empieza a distorsionarse o abyectarse hacia la pluralidad de posibilidades que implica una existencia.

Cris también muestra, entonces, un distanciamiento con respecto a la figura de su tutor que debe romperse para dar paso a otras exploraciones. El rizoma se manifiesta nuevamente. La actividad del personaje es, en rasgos generales, explorar y observar. Se había entendido el cuerpo como un primer límite rígido, como las rocas que separan la ciudad de las playas. En este capítulo, las palabras se presentan como otro límite, como otro cuerpo que delimita un mundo.

Valcárcel está dando un discurso cuando una muchacha entre los asistentes comenta y demerita sus palabras. Es decir, el modelo es violentado, cuestionado: “Cris no comprende cómo alguien se puede burlar de su tutor, de sus palabras. Por años, desde que tiene memoria, los dichos de Valcárcel han sido los ejes y los límites de su mundo” (P.18).

La palabra limita las verdades, así como los cuerpos son ejes y límites de las personas. La dinámica tutor/protegido es idealizada, al igual que la relación Cris/entorno. Es la presencia de un tercero lo que provoca la ruptura de la perspectiva dicotómica y pone en duda la palabra como verdad absoluta. La verdad, vista como una idea, se transmite, se acepta, pero no se puede comprender porque no debe cuestionarse. Para poder constituir una

identidad propia Cris necesita poner en crisis el modelo de autoridad que representa su tutor. En esta primera instancia, el sujeto busca definirse para después diluir el sentido del yo como se planteaba en la revisión de los conceptos de abyección y erotismo sagrado. El proceso entre lo uno y lo otro es uno de tantos devenires que atraviesan al personaje.

El capítulo que sigue se llama *Comprendiendo* y trata de la ruptura del ideal. A diferencia de la verdad que se prefigura desde una idea ya planteada, la comprensión surge de la pregunta. Una vez cortada la relación de fuerzas falsamente opuestas (lo erótico y lo espiritual), se transforma la manera de entender el mundo: “se tocaba (...) hasta llegar a orgasmos que más que satisfacerlo lo abrumaban” (P.20).

La exploración del cuerpo, expresada en la masturbación, no termina en el placer, lo sobrepasa. El cuerpo no responde a estímulos exclusivamente sensoriales. Las sensaciones antes mostradas eran reacción ante estímulo y, ahora, el estímulo, sin un ideal que lo sostenga, genera una tercera realidad. En el anterior fragmento, lo abrumador no es el orgasmo, se muestra como un resultado contrario al predecible, tiene una connotación negativa; si bien las dos emociones no se excluyen entre sí, el elemento externo en el propio cuerpo supera la expectativa. Surge la necesidad implícita de otro, un algo más que irrumpe con el momento de autoexploración. Ese “algo” a lo que Kristeva se refiere cuando habla de la anulación del deseo o del gozo como un fin natural u orgánico del ser. La abyección se presenta como la instancia en la que el sujeto escapa de las dicotomías y encuentra en la paradoja, en una amalgama de sensaciones una paradoja que sostiene su identidad.

Esto modifica la relación de Valcárcel y Cris porque ahora el límite solo es un cuerpo vaciado de sentido. Se enfrentan elementos descriptivos de los cuerpos del joven (fornido) y la mujer mayor (cuyos senos pierden rigidez) y la relación de oposición encuentra nuevas dimensiones. La ruptura del límite acompaña a la pubertad del protagonista y, en este

contexto, aparece la figura del axolotl, animal que se encuentra en la casa que habita el personaje central y sirve de metáfora de esta instancia en el desarrollo del personaje.

Cris está en proceso de desarrollo, un punto de convergencia entre una realidad y otra, que se unifica a partir del motivo del devenir como un paso ineludible de un espacio al otro. La metáfora del axolotl no es la ambigüedad ni el desarrollo truncado, es la presencia de un límite difuso y claro al mismo tiempo, un devenir en sí mismo, constante. Se entiende la identidad deviniendo nada. La seducción, en un principio, y el sexo, como su consecuencia, son una forma de transformar al sujeto mediante su cuerpo. El sexo es un ejercicio de comprensión, de convergencia entre dos seres. Se entrega y también se posee, irrumpe con los roles jerárquicos establecidos en un modelo e invita a la movilidad de los mismos para establecer otro.

A partir del episodio en la galería de arte, mencionado anteriormente, Cris es consciente de que su tutor no es incuestionable. Los cuerpos que ahora pueden verse como cuerpos sin lazos de idealización que impidan profanarse los unos a los otros se miran y se muestran hasta culminar con un desfogue de instinto animal que rompe por completo con la sacralidad del modelo de autoridad que es Valcárcel y con la verdad que sus palabras representan. En medio de una discusión en la que la tutora reprocha al joven, él la somete mientras su tutora acepta “entregándose por completo a las fuertes embestidas del cuerpo que la poseía” (P.25).

Si bien Cris ha sido hombre y mujer en estos primeros capítulos, *Insostenible*, el capítulo siguiente, muestra por primera vez una dinámica de relación entre dos mujeres. La adolescente mantiene una relación con su tutora, pero también explora por fuera de ese acuerdo. La abyección es un concepto transversal muy presente en esta parte, se muestra como el placer ligado a la exploración y la repulsión en consecuencia de la insatisfacción de

alcanzar lo explorado (abyección). Este choque de propósitos y perspectivas concluye con el distanciamiento abrupto de la dinámica tutor/protegido.

En este sentido, el capítulo siguiente, nombrado *Cuerpos*, se compone de relaciones y anécdotas en las que se descubren cuerpos ajenos a la emoción; cuerpos que reaccionan primitivamente los unos con los otros. Cris, como hombre o como mujer, con parejas hombres o mujeres, indistintamente, explora el placer y la exaltación de su propia morada. Quedarse en el cuerpo es habitar el límite, trancar el devenir inherente de la naturaleza humana. Los cuerpos se interceden unos a los otros en una lucha de placer y dolor, ambas sensaciones que, por lo general, se amalgaman en un solo estado: lo abyecto. El narrador describe, por ejemplo, la relación sexual con Haydeé: “Cris siente casi dolorosa la erección de su pene, desearía penetrar ya a su amante y hacerlo violentamente, hendirla de un golpe” (P.35).

El cuerpo recibe y entrega sensaciones, los sentimientos no se terminan de construir. Priman los aromas, texturas y colores entendidos desde el erotismo, pero se rechaza la emoción. Dentro de la construcción de los ambientes mediante la descripción, los espacios desaparecen, se narran sólo los actos. La pérdida del límite entre lo externo y lo interno acompaña a la deconstrucción de la identidad previamente buscada y mantiene el foco en los cuerpos solamente. Por lo tanto, el motivo del devenir dentro del personaje también está ligado a la memoria y la pérdida de la misma debido a los excesos. La exploración en el otro también lo aleja, en cierto sentido, de sí mismo:

“Desearía que la presencia de Hyrum, la cercanía de su cuerpo grande lo excitara, pero no es así: hace tiempo que conviven –casi un año- y lo que siente cuando se juntan es el peso y la angustia del amor enorme que le tiene” (P.36).

La corporalidad sola excluye a la identidad. Los cuerpos, acumulando sensaciones,

explorando roles de poder y sumisión con otros cuerpos son la antesala a la construcción de la imagen de sí mismo: “Ya no es capaz de reconocer al hombre que lo posee, ya no puede recordar ni su nombre cuando el soldado lo penetra (...) (P.38).

La *Imagen* es el siguiente paso de desarrollo de la identidad, así se denomina al capítulo que continua con la historia. El último acontecimiento simbólico hasta este punto de la narración es la desvinculación de Cris con su hogar, con su centro. La primera morada, la del cuerpo, es una vorágine de sensaciones, estímulos que, de una u otra forma, se asimilan desde los sentidos. La protagonista compra un piso en un edificio alto de la ciudad. Se explora lo interior como un símbolo de identidad. El departamento de este capítulo es el primer espacio propio de Cris. En este espacio interior surge la necesidad de pintar en los ventanales su imagen, sus recuerdos y sus ensoñaciones.

La primera casa de Cris es asumida como una extensión de sí misma, de su primera morada: su cuerpo. Cris pinta imágenes desde las experiencias que su cuerpo recuerda, pero también desde la imaginación y la libertad que el espacio interior le permite. Los ventanales son un primer momento de identidad definida, de independencia, por lo que un breve análisis es prudente. Se componen de la siguiente manera:

Vitral oeste: los amantes.

Esta primera imagen es un escenario hedonista que genera tensiones. Evoca a la mirada como forma de contacto entre el sujeto y el placer. Los hombres y mujeres no tienen contacto, aunque se encuentran sumidos en un cortejo:

(...) extasiados, ellos envueltos en capas de bandoleros de anchos pliegues o vestidos de uniforme (...) y ellas, emperifolladas, vestidas con mallas de bailarinas y con los hombros cubiertos por boas de plumas multicolores o estolas de piel rojiza(...) (P. 41).

Al fondo, diversos postres también evocan la noción del placer y la abundancia, pero no son consumidos. Hay una distancia del frenesí que generan todos los estímulos visuales de la pintura: “la fachada de un edificio viejo en cuyas ventanas -convertidas en vitrinas- se exhibían pasteles y postres de diversas facturas” (P.41).

En esta primera pintura los estímulos del cuerpo son representados de forma pasiva. La composición de hombres y mujeres, separados y exaltados los unos por la presencia de los otros, es una insinuación de lujuria, pero no es una representación lujuriosa. Sucede de la misma manera con la comida, colocada detrás de las vidrieras de un edificio: el erotismo, entonces, deviene también fuera de sus referentes habituales.

Vitral sur: Personajes de la ciudad.

En este ventanal hay varios focos de atención. Una banda, una pareja de danzantes, un grupo de enfermos, un joven esbelto y vestido de mujer, y una mujer desnuda entregándose a un viejo que parece una libélula. La descripción de la ciudad tiene elementos diversos, la banda de pueblo está vestida de gala y la música parece ser el tema general de la obra. La pintura tiene un aire de carnaval, la diversidad de personajes alude a motivos como la enfermedad, el transformismo, el baile, el sexo, entre otros, que el cuerpo persigue y a los que se adapta.

La transformación se muestra como un motivo explícito en algunas de las figuras pintadas, por ejemplo: “un joven musculoso (...) ataviado como mujer” (p. 42) o “un viejo que parecía una libélula muy bella” (p.43). El simbolismo de este capítulo es amplio y cargado de detalles. Sin embargo, se puede examinar en lo exuberante, casi grotesco, el sentido estético de la protagonista y la estética general de la sociedad a la que pertenece. El mundo se dibuja en el hogar, nuevamente en las ventanas, en el límite, como las oraciones en los muros de Quito. En esta segunda imagen también existe una distancia en cuanto a la

producción de la pintura: la intención era distinta al resultado, lo cual sugiere un momento de trance durante la representación pictórica que Cris hace de su mundo.

Cris quiso reproducir una fiesta, alguna de esas frenéticas celebraciones en las que bailaba, comía y se emborrachaba asediando siempre a algún posible amante. (...) Pero la pintura no salió como lo había planeado (P.42).

De esto se concluye que la construcción de imágenes pictóricas del personaje es correspondiente a la construcción tanto del espacio como de la idea de identidad del personaje.

Vitral norte: procesión de mujeres y vagabundo.

Cinco mujeres, caracterizadas de forma exuberante, caminan junto a una iglesia que, en su fachada, muestra varias tipologías arquitectónicas. El devenir de los espacios se muestra como un vestigio de distintas esencias, amalgamadas en una sola construcción. Asimismo, las mujeres visten cada una de forma diferente, pero encajan en un mismo grupo, que se contrapone a la imagen desvalida de un vagabundo sin piernas a los pies de la primera. El pordiosero viste un traje de soldado.

Esta pintura es un atisbo de la sociedad a la que los personajes de esta novela pertenecen, vista desde la perspectiva de Cris. Los hombres que habitan esta ciudad usan trajes desgastados de soldados, quepis oxidados. Incluso los pordioseros usan elementos militares: la sociedad está enfrentada y también vaciada de sentido. Por otra parte, las mujeres se exhiben desde su desnudez o trajes exagerados como si el mismo cuerpo cumpliera la función de un disfraz o un vestido de gala. La imagen de los hombres tiene características en común, mientras que la de las mujeres expresa identidades de manera más específica.

Vitral este: autorretrato.

Este último ventanal se pinta sin ser planeado, después de que los otros tres ya se habían terminado. El sujeto está ausente en el éxtasis que supone la pintura y es sólo después de terminado este trance que encuentra un espacio para intentar representarse,

Ella no estaba en ninguno de los vitrales pintados sobre los vidrios de su morada; ella, desnuda en medio de su departamento –en medio de todo- estaba excluida de todo y era apenas capaz de fisgonear un mundo ajeno de deleites, excesos y horrores (P.44).

Cris se dibuja en posición de loto, desnuda en un jardín con muros de mármol. La postura evoca paz, autonomía y meditación. A su alrededor, una mesa con frutos frescos y una criatura que la admira a sus pies tocando una flauta de pan son elementos de abundancia y gozo. El hedonismo ocupa un plano secundario, pero funciona como unificador. La vulva de Cris tiene la forma de los frutos que están en la mesa de mármol, junto a ella, por lo que la imagen transmite fertilidad, pero también alude a un retiro, a la introspección. En todo caso, Cris se representa a sí misma de forma muy distinta a cómo ha representado los elementos del mundo exterior.

La morada del cuerpo cierra con *Abrazo*. Cris es un hombre independiente ahora y conoce a Amaury, un chico de catorce años que es monaguillo en una iglesia. La relación entre ambos es una dinámica nueva. Por primera vez, Cris ocupa el rol del hombre mayor, ha devenido adulto. La relación con Amaury es el cierre de un ciclo de cuerpos que han pasado sin profundizar en las emociones. El abrazo es un contacto de cuerpos es el espacio del devenir, el choque aparente que posibilita el cambio de códigos el paso de una instancia a otra.

El abrazo es la transición hacia la segunda morada. Un contacto físico con el otro en el que no prima lo sexual, es la evolución del erotismo de los cuerpos al erotismo del corazón. En esta nueva etapa, podemos identificar en Cris un no deseo una tendencia a la

descorporalización, a devenir nada.

Al igual que en el albor, el cuerpo se difumina, se distancia tanto del mundo que, paradójicamente lo hace una sola cosa:

Nutrido por la carne de Amaury, abrazado a él, Cris cerró los ojos para seguir aislado del mundo: ese jolgorio sonoro que lo rodeaba con tambores, trompetas y risotadas; y se dejó ir en el abrazo como abandonándose a una corriente que, fluyendo por socavones hondos, desembocara en un océano negro y apacible (P.48).

Cris se abandona en el abrazo, el gesto de unión es el mecanismo mediante el cual su propia esencia se desvanece:

En minutos – unos minutos largos- dejó de sentir sus propios miembros y luego los de su compañero, y olvidó el nombre del chico que se le entregaba y el sitio en donde estaban. Dijo su propio nombre en un susurro:

-Cris...-y le sonó extraño, ajeno (P.48-49).

Es por esto que el cuerpo constituye un límite que marca espacios opuestos, pero sin separarlos por completo. Todo límite es solo la posibilidad de un paso entre elementos. El límite no excluye una morada de otra, es una estancia media que se compone de ambos espacios, pero a su vez, se puede entender como un espacio en sí mismo. Se menciona el jardín en el que descubre el mundo:

Cris –el que fuera Cris- se sintió feliz y absoluto cuando dejó de percibir su cuerpo y el de su amante y todo se convirtió en vibración, en un clamor negro inabarcable. Descomunal que se extendía y lo devoraba todo (P.49).

3.3.2 Segunda morada: El corazón

Asirte es el nombre del primer capítulo de esta segunda morada. La trama continúa un año después de que la relación entre Amaury y Cris terminó. El joven protagonista pasea por el parque de la basílica del Voto Nacional. Cris ejerce la pintura como un oficio, lo cultiva y dedica largas horas a pintar y es así como conoce a Miranda, comerciante de hierbas y especias, y le pide que pose para un retrato. El corazón es una morada de sentimientos fuertes, que paralizan o condicionan la acción.

Por primera vez en su vida Cris tenía miedo. Quizá esa era la ciencia en lo que lo iniciara el bello e inconstante Amaury con su abandono: amar y temer por la ruina del amor que termina separando a los amantes; y los convierte, en el más arduo de los casos, en enemigos y, en el más leve, en invocadores adoloridos de las caricias que fueron, de las miradas perdidas (P.53).

El miedo es una característica nueva para el personaje, el temor relacionado con el amor muestra la problemática de los seres discontinuos y cómo en el acto de amar, se intenta disolver la discontinuidad, engañarla con el poder del erotismo. La tensión, en este caso, se da a partir de las diferencias. Cris, que por primera vez tiene miedo, busca *asirse* a Miranda. El apego es una consecuencia del miedo, somete al cuerpo y ocurre en los rincones más íntimos del corazón. Miranda lo domina, hablan poco, piensan distinto; Cris la complace, tiene miedo de perderla, por ende se adapta a su pareja. La relación en esta morada no es mimética, es de sumisión, se acopla al otro; lo que quiere decir que también es un ejercicio de alteridad que construye la identidad de Cris, quien “deleitado por la oscuridad y sus fragancias, se conformó con los besos que su amante le quiso dar” (P.57).

En *Oleaje*¹⁴, la pareja se traslada a la playa, a la casa de veraneo de Valcárcel que

¹⁴ Nombre del segundo subcapítulo de esta segunda parte.

Cris ha pedido para llevar a Miranda. Ambas se alejan del núcleo, habitan los extremos, viven lo abyecto porque les es inevitable. La presencia de Valcárcel observando a la pareja es una marca de movimiento del tiempo. El tutor, avejentado, experimenta sensaciones incontrolables, una mezcla de odio y amor que ocurre de forma constante como el vaivén de las olas. «Le producía una mezcla de repugnancia y deseo el mirar casi desnuda a la joven que había sido su amante» (P. 58).

Cada escena en este capítulo responde a la metáfora del oleaje. La tensión de la mirada de Valcárcel, y la relación de Cris y Miranda están marcadas por la oscilación. Para muestra, el masaje que Miranda pide a su amante se describe de la siguiente manera:

A momentos, asía esa piel que amaba, como si la exprimiera, casi deseosa de provocarle dolor a su amante, pero se contenía y la besaba en esos puntos enrojecidos por la intensidad de la fricción (P.60).

La relación entre las dos mujeres es incierta, Valcárcel observa desde el fondo, desde el propio reconocimiento de su abyección, como si fuera parte del murmullo del mar. Los personajes habitan un espacio de incertidumbre, los límites no están establecidos. Miranda sale por las noches y se pierde de Cris que la busca, pero ella desiste por miedo a encontrarla en otros brazos. “Miranda se había perdido encandilada por los muslos cobrizos de un bailarín, que entre las fogatas daba saltos como un animal poderoso” (P.61).

El corazón es la morada de los extremos amalgamados: las emociones suceden, tensas entre sí, vienen y van. Sin el límite, la identidad se convierte en un asunto menos definido, una mezcla de ceder y reclamar que retrata la dinámica de la relación entre Cris y Miranda. El rol del tercero, a diferencia de la primera parte de la novela, es pasivo en esta morada. Es decir, no modifica ni intercede en la construcción o desarrollo de la identidad de los personajes.

El oleaje debe detenerse, el capítulo cierra con la resolución de la ambigüedad:

-Ni somos pareja, ni somos nada, Miranda.

-¿Y tú qué quieres?

-Que seamos lo uno o lo otro: pareja o nada (P.64).

La relación se establece y el oleaje da paso a otra instancia del vínculo de pareja, la aparente materialización del deseo constituye un escenario de conformismo dentro de la relación. Más que la asirse a Miranda, ahora Cris está atada a la palabra, al acuerdo con el que deciden ser una pareja.

Esta morada no es más un límite, implica una postura. A diferencia del espacio anterior, el corazón no es el puente que conecta dos tensiones; es acción, realización y consecuencia. Las personas, que antes eran cuerpos, son ahora relaciones y Cris teme perderlas. Para comprender esta nueva morada desde la construcción de la identidad se debe recalcar que Cris, ahora, tiene presente la discontinuidad del ser, el miedo ha despertado esa constante insatisfacción que antes permaneció en un plano secundario.

El pene de Miranda, sus manos, su pecho que se hinchaba con la profunda respiración del sueño, habían dejado de inventarla –hendida por el deseo-; se habían convertido, con la mínima distancia que ahora los separaba, en una presencia dañina, maligna en la luz de la luna (P.66).

En el contacto con otro ya no se diferencia una identidad, a pesar de tener un límite fijo, la unión difumina a los sujetos adhiriendo una carga maligna o abyecta al proceso de encuentro, los sujetos se *desvanecen*¹⁵ los unos a los otros.

¹⁵ *Desvaneciéndote* es el nombre del subcapítulo en el que tienen lugar las citas referidas en este contexto.

Cris corrió para abrazarlo pero se detuvo, al verlo macilento, cansado. Supo, adolorida, que no era el esfuerzo del viaje lo que le fatigaba el rostro, volviendo casi borrosas sus facciones; era volver a su casa lo que le agotaba, volver a su amante y a la vida que llevaban juntos (P.70).

El sentido de identidad se ve difuminado porque están en función de la pareja. La relación es siempre de distancias. Los actos y las palabras también devienen. En el corazón, no son orgánicos, se frenan, se impiden, se sobrepasan, se omiten, se desvanecen. Las tensiones en la pareja ocurren a partir de la confrontación de dos realidades: el interior como la intimidad y el exterior como la alteridad. La relación, como la distancia, también es insalvable.

La sensación de plenitud y de disolución de su cuerpo tiene un tono distinto, el gozo y el deseo ya no funcionan de la misma manera, si antes se tendía a la unidad, ahora se remarca la distancia. Las acciones no obedecen a un propósito, se escudan en el pasado. Ante la falta de fuerza, de un espacio en el que puedan anclarse, la pareja se sostiene por un reflejo vago de lo que era. La identidad se ve falseada por la imagen del otro:

Se sentía como una de esas gotas y le gustaba la sensación: estaba a punto de caer, de perderse en el caldo indiferenciado que es el mundo y, durante unos segundos casi eternos, reflejaba... ¿Qué reflejaba? Quería ser el reflejo de su amante ausente. Quería ser el espejo vacío en el que no podía aparecer otra figura que la de Miranda (P.72).

La intimidad en el contexto de la convivencia deja de ser el interior que Cris forjó en su primer momento de identidad individual. Todo se ancla en motivos pasados, olvidados. El símbolo del reflejo, de la sombra, se manifiesta en ambos personajes que reaccionan ante los

recuerdos de sí mismos. Las tensiones son menos bruscas, *lánguidas*¹⁶ sin embargo, prevalecen.

El capítulo *Celosía* es el momento en el que esa percepción se vuelve más intrincada. Cris espía a Miranda, sospecha que tiene un amante y encaja en su cabeza las imágenes que le dan la razón a su paranoia. Entre la acción y la parálisis se dibujan las habitaciones que tiene esta segunda morada. En cuanto a cómo deviene el personaje, se distingue de la primera parte por la complejidad de sus acciones. Previamente, el personaje se construía en torno a lo que experimentaba Cris a través de sus sentidos; mientras que ahora, se indaga en sus pensamientos.

Cada emoción se transforma de la misma manera, la tendencia a profundizar y estirar las tensiones es una característica del personaje. Si bien la celosía produce la acción de observar, pronto esta deviene espiar. “Y, a partir de la noche siguiente, Cris -disfrazado, oculto en las sombras- empezó a perseguir en sus andanzas a Miranda (...)” (P. 78).

La tensión es evidente y, en concordancia con el esquema general del relato, siempre existe un tercer elemento que desarticula la dinámica de dualidad. En este caso, los celos devienen ira, catalizador que unifica las tensiones y devuelve a Cris a sí misma.

Se mencionó en la primera morada que las palabras, así como el cuerpo, son un límite. En el caso del capítulo *Palabras*, se reafirma la analogía cuando Cris, decidida a terminar la relación con Miranda, cambia el comando de voz que cierra la puerta de su dúplex.

-Diga una nueva clave, señora -pidió, ceremoniosa la conserje cuando tuvo preparado el sutil mecanismo acústico de la cerradura.

-Ya nunca- pronunció Cris, con voz grave y repitió-: Ya nunca (P.83).

¹⁶ El nombre de este subcapítulo es *Languidez*.

Miranda está afuera y Cris, adentro. Las palabras son, de hecho, el único límite entre ambos personajes. Cada emoción es más compleja porque se desprende de un sentimiento más profundo; en este caso, el dolor surge de la distancia. Cuando las palabras marcan el límite, la identidad, que hasta ese momento se ha configurado en función de la pareja, se percibe mutilada:

Cris se sintió arrancada, removida de un centro bienhechor: mutilada de Miranda había quedado y esa pérdida era y sería, en lo que llevaba vivido y viviría – lo sintió con nitidez-, la más importante de sus pasiones, su último fundamento (P.83).

El personaje, que en el final de la primera morada se había representado como una figura de totalidad, se ha transformado a sí misma en la parte de un todo que solo es posible con su pareja. Este ejercicio, de separar la identidad en dos contenedores dependientes el uno del otro, destruye el límite claro entre lo externo y lo interno. Es por eso que las palabras delimitan nuevamente al yo del otro y también al adentro del afuera. Ambos elementos se ven relacionados por el lenguaje y eso fortifica la idea del nexo. Nombrar, pronunciar, decretar son todas formas de marcar límites porque la palabra genera una distancia esencial entre el impulso y el acto.

Las diferencias que antes solo se intuían o se visibilizaban en acciones, ahora se dicen. Uno a uno, los reclamos callados y las impresiones que cada una tiene de la otra salen con más violencia hasta que el conflicto se vuelve físico. Las palabras tienen una naturaleza violenta porque delimitan de manera intangible los sentimientos. La ira, los celos, la envidia, la ambición son fuerzas que la palabra no puede contener y devienen violencia. En este caso: “Cris (...) la recibió con los pies, usando sus piernas como resortes para apartarla. Miranda, propulsada hacia atrás, cayó de espaldas y golpeó con su nuca una lámpara de bronce” (P.86).

Después de este episodio, la relación ha cambiado y, además de descubrir un nuevo límite, encuentra un momento de tregua. Después del descargo emocional y físico, la dinámica de los personajes se compensa con episodios mundanos, escenas cotidianas de una convivencia que contrasta con lo antes visto, sobre todo por la poca intensidad con la que se experimentan las emociones.

Este conjunto de acciones se encuentran en el capítulo denominado *Minucias*, el paso que sigue a una ruptura interna, fundamental, del vínculo de Cris con Miranda. La relación prevalece de forma protocolaria, los placeres como la comida, la conversación o el sexo pierden la fuerza y, a pesar de ser disfrutados, suceden uno tras otro sin mayor incidencia. Incluso las peleas son vacías:

Y Cris, sabiendo que nunca le dará a su amante el dinero que le pide, más por resentimiento que por codicia, le da largas (...) Miranda, hosco, sigue bebiendo, sabe, aunque prefiere engañarse al respecto, que nunca verá un centavo del dinero de su amante (P. 92).

*Anulación:*¹⁷ Cris nota un lunar en el cuerpo de su amante que no había visto nunca. El espacio es el cuerpo del otro, como un universo cambiante que debe explorarse con minuciosidad. Para Cris, que se ha entregado devotamente a la carne de su amante, no conocer cada detalle de aquel espacio ha habitado por tanto tiempo es un desperdicio. Ese cambio en el cuerpo revela la transformación por la que Cris ha empezado a transitar, refleja la ausencia entre ambos personajes.

La protagonista crea una imagen del otro a partir de su capacidad de asimilar el universo desde la mirada y plasmarlo en la pintura con sus manos. Miranda tiene más valor

¹⁷ Nombre del subcapítulo.

como una idea que como compañera, por eso: “más gozo le daba la ausencia de su amante - que se saturaba de recuerdos ardientes- que su compañía, de caricias secas y rápidas, y conversaciones de silencios largos” (P. 95). El proceso de construcción de imágenes que el narrador relata cuando Cris pinta uno de sus cuadros es igual a la forma en la que el personaje asimila el mundo:

El amor que sentía -intenso, hondo- era como cualquiera de sus pinturas: fruto de un esfuerzo de su imaginación que, primero, disponía de un conjunto de puntos relacionados unos con otros como una constelación, y luego los unía, con trazos de colores, para generar formas a las que, finalmente, daba volumen con un juego de sombras (P.95).

El amor se reconoce como una idea elaborada a partir de varios detalles que se observan y se encajan mediante un tono (sensaciones), y que toman dimensión por sombras (sentimientos). Esa es la transformación principal de la relación entre Cris y el universo: en la primera morada son las sensaciones las que generan y codifican el mundo, se pueden entender como impresiones que responden a los títulos de cada capítulo: *albor, beso, verdades, comprendiendo, insoportable, cuerpos, imagen y abrazo*. Cada una de estas estancias se sujeta a una sensación y configura una imagen en dos dimensiones, apenas con un tono que las distinga. Por otra parte, la segunda morada alberga conceptos más complejos, sentimientos y procesos en tres dimensiones, con el volumen que les dan sus sombras: *asirte, oleaje, desvaneciéndote, languidez, celosía, palabras, minucias, anulación y náusea*. Cada capítulo de la segunda parte de la novela implica una emoción o una imagen que genera un comportamiento. Si bien en la morada del cuerpo las acciones surgen desde los sentidos o como reacciones, en este segundo espacio de la identidad, la emoción genera o condiciona a la acción. La metáfora del corazón es lo interno.

Tomando en cuenta que la imagen es la forma en la que Cris, como pintora, entiende y plasma su comprensión del mundo, sus pinturas son el resultado de un proceso que sigue una misma lógica: en primer lugar está la exploración, seguida de un descubrimiento que marca un referente que después se rompe y, ante esa ruptura, el ser deviene ajeno al individuo, que se interrumpe con la materialización de un nuevo descubrimiento.

Así marca el fin de la etapa y da lugar al mismo proceso en una nueva morada; sin embargo, no se repite exactamente porque las circunstancias cambian. Nuevamente, la naturaleza rizomática de la novela emerge. La diferencia es la forma de asumirlo. *Imagen*, en la primera morada es el equivalente a *Anulación*, y ambos son picos en la trama que explican el aprendizaje total de la etapa que se ha recorrido. En el primer caso, Cris pinta su retrato y su contexto; en este caso, Cris pinta:

(...) dos figuras: la de un hombre recio, con el cabello cuidadosamente acicalado, que posaba en un lecho de sábanas blancas y mantas de brocado; la de una muchacha regordeta y de brazos rollizos que llevaba el cabello peinado en un moño adornado con cuentas brillantes (P. 95).

En la imagen, la mujer degüella al hombre y es una clara referencia al final de la relación con Miranda, que nunca más vuelve al dúplex. La imagen es violenta, sin embargo, la mirada de la mujer “parecía más una niña, esforzándose en trazar bien un dibujo, que una homicida” (P. 97).

La morada del corazón se ha tratado principalmente de la relación de pareja, de cómo el personaje se construye frente a un otro íntimo. El sentimiento que mantiene el hilo en esta instancia es el amor y, con éste, todas las emociones circundantes y el proceso entero de la relación desde su inicio hasta el final. Los conceptos transversales, tanto más profundos en

esta segunda parte, dan paso al último proceso del corazón: la *Náusea*.¹⁸

La *Náusea* es la etapa en la que ese sentimiento primordial se separa del sujeto al que se debía: “Tenía para amar, sólo al amor” (p.98). A diferencia de la última instancia de la morada del cuerpo *Abrazo*, en la que Cris se anticipa con Amaury a lo que será el corazón en la relación con Miranda, en éste punto final, la náusea se anticipa a lo que será el alma.

La náusea es el síntoma de la enfermedad que es, a su vez, el síntoma de la muerte. A medida que la degeneración progresiva del cuerpo avanza, se marca la separación de lo interno, como identidad, con lo externo, como abyección: “Es que me alcanza la muerte”, se dijo, casi feliz de perderse en esa tiniebla sin límites ni perfiles, en la que el rugido del mar se escuchaba nítido y horrible (P.99).

El personaje intuye *lo otro* y busca devenir nada como forma de trascendencia. Todo límite, palabra, piedra y cuerpo, debe dejarse de lado. “Poco tiempo después, su cuerpo empezó a morir y Cris, en una especie de iluminación, se dio cuenta de que -a pesar de desearlo tanto- no perecería con él” (P.100).

3.3.3 Tercera morada: el alma

El personaje, en esta instancia, prescinde de su cuerpo y tiende a la trasmutación más allá de las formas. La exploración, que previamente se daba en los sentidos y sentimientos, sucede independientemente a ellos. Debido a la paradoja de lo abyecto, tiene sentido que la identidad tienda a difuminarse, de la misma manera, superados los espacios del cuerpo y el corazón, el erotismo sagrado se manifiesta buscando, procurando la totalidad. El devenir en

¹⁸ Nombre del subcapítulo.

esta morada es constante y siempre indica el deseo de transustanciación.

En *Vislumbres*,¹⁹ la enfermedad que ha tomado el cuerpo de Cris es el camino hacia la experimentación de otro deseo/no-deseo, la abyección final, el devenir final. Para el personaje, el cuerpo y sus órganos son el último límite que lo separa de sí mismo, a la vez que lo delimitan. Despojado de lo que el psicoanálisis nombra como fantasmas, alejado de los códigos que lo han conformado, el cuerpo siempre es el límite que guarda los registros, la memoria angustiosa de lo que se entiende como un yo.

La joven no abre los ojos, siente como un vaho el calor del sol y se sabe envuelta en una nube dorada en la que flota, desprendida de todo lazo o vínculo que la pudiera sujetar, libre y ajena hasta de ella misma (P.101).

La enfermedad que paraliza el cuerpo de Cris le da la posibilidad al narrador de mantener al personaje detenido, suspendido mientras otras voces, por ejemplo la de Nicasia, su criada, desarrollan el contexto de la obra y profundiza en detalles del universo narrativo de la novela. A través de este cambio de voz, podemos percibir de forma más íntima lo que percibe Cris. Ella, casi apagada se limita a escuchar, casi sin prestar atención, pero sin poder ignorar tampoco, las palabras ajenas. Sus ojos, que fueron el sentido que la identificaba y unía con la percepción de sí misma y de la alteridad permanecen cerrados. Vislumbrar permite mirar sin mirar, saber sin saber, los límites, todo contorno, tal como su cuerpo está paralizado, apagado, distorsionado.

En esta morada, la acción es poca, se ve limitada por la inmovilidad de su cuerpo, sin embargo, la mirada permanece siendo el interruptor que la une y la distancia del entorno. Así se da paso al siguiente momento de esta morada, *Procesión*,²⁰ en el que Cris esboza su postura

¹⁹ Nombre del subcapítulo.

²⁰ Nombre del subcapítulo.

nueva ante la alteridad, esa que antes fuera la idealización o devoción a otro, ahora es la unificación de la alteridad en una masa que se pierde entre sus propios límites desvanecidos.

Por alguna asociación extraña de ideas, al ver los miembros contrahechos de los locos, Cris recuerda a sus amantes, pero no es capaz de imaginar sus cuerpos enteros: no encuentra, en su memoria, huella de esos cuerpos en los que se abandonó hasta perderse, hasta dejar de ser ella misma (P.108).

Al difuminar el límite, el sujeto logra desprenderse de lo que antes conformaba la identidad (tiempo, espacios, intensidades) Se pretende devenir nada, al dejar el cuerpo y la palabra, como códigos innatos de lo humano se produce de forma clara la abyección: no encontrar el yo, deshacerlo, despojarlo de todo. Hay, en la enfermedad, algo de repugnante, sin embargo, la parálisis, la inacción que genera en el cuerpo de Cris es un recurso que difumina al personaje que mira desde el silencio. En este sentido, la identidad es el placer de la enajenación.

Si bien, el alma tiende a escapar del cuerpo, no existe un deseo manifestado por alcanzar o no alcanzar un algo. A medida que el sujeto se descompone, la posibilidad de un objeto también desaparece. El deseo es nulo, las emociones y sensaciones se pierden con el desprendimiento de lo que la ata a una forma.

Como del deseo, la parálisis la libera del amor y de sus dulzuras ambiguas. Su cuerpo, esa falsa vía hacia la paz y el abandono, va dejando de ser; se convierte en una masa amorfa a la que ni el más extremo de los sentimientos le podría devolver la forma (P.110)

Desde su lugar distante, mientras observa el tumulto en las calles, Cris repite las oraciones que están en los muros, estas palabras que prometen la paz que su cuerpo le ha negado. Las oraciones, que deberían acercarla a lo divino son la manifestación del erotismo

en la morada del alma. Este motivo tiende a la disolución, pero se contrapone con la naturaleza abyecta de la identidad del personaje, que no se guía por un deseo ni se dirige a un fin.

En la siguiente parte de la morada del alma, *Compasión*, el personaje central se mantiene distante, sin embargo se ve enfrentado a su pasado y la alteridad cuando Amaury, el muchacho que amó, ahora devenida mujer, aparece herido e inconsciente en el edificio donde vive Cris. Amaury se mantiene en silencio “En los meses que ha vivido junto a la que fuera su amante, no ha dicho una sola palabra (P.117) mientras las criadas y Cris curan sus heridas. Parte de la construcción de identidad en esta instancia tiene que ver con la forma en que se mira al pasado y a uno mismo en los otros. Cris entiende que, mientras los límites se borran, todo se ve conectado por un mismo flujo de emociones e impactos en los que los cuerpos devienen humanos. La idea de realidad también empieza a deformarse:

Por primera vez, Cris enfrenta la realidad no como un hato de acciones y de objetos echados por el azar sobre el lomo ancho de la Tierra, sino como una sola entidad que el dolor aglutina, que la sangre de las heridas y los sufrimientos liga y coagula (P.116).

Dentro de su silencio, fuera de su corporeidad, Cris puede vislumbrar la plenitud, sin embargo, la presencia de Amaury le ha recordado que el mundo es abyecto y encuentra gozo en las heridas que se auto infringe. Entre sus meditaciones, encuentra un espacio en el que puede reinventarse, tendiendo a la totalidad que, ahora entiende, no es solamente la plenitud, es el dolor, la malicia, la sangre y todo lo que la unifica:

Ni piedra, ni espejo, ni burbuja; tampoco se siente encerrada en una caverna viendo del exterior solo las sombras proyectadas contra una de sus paredes de roca. Se reconoce, más bien, como un molusco vivo pero dañado –y llega a comprender que

eso somos todos-, uno al que la brutalidad de la vida le ha arrancado la concha protectora y que confronta con su carne indefensa y desagarrada a ese mismo tráfigo del destino que ya lo ha herido: agua que hierve y golpea, arena rasposa, astillas y piedras de aristas afiladas (P.119).

La piedra era el elemento con el que se relacionaba a la morada del cuerpo y el espejo se mencionó en la relación que el personaje tuvo con Miranda, las transformaciones escapan las metáforas pasadas, entre ellas, la burbuja o la caverna, ambas que centran la atención en un sujeto que observa, en este caso la metáfora del molusco despersonaliza a un posible yo, lo abyecta de esa posibilidad de privilegio del observador y lo convierte en un todo deformado que es constantemente atravesado por la vida. El contagio que los devenires del personaje central generaban en los demás personajes y otros elementos narrativos, ahora sucede también con la percepción de la realidad que tiene Cris, se genera una *Desrealidad*²¹:

La muchacha vierte el agua en el vaso y, milagrosamente, la moneda desaparece ante los ojos de la inválida quien, después de un momento y con dificultad, hace girar su silla de ruedas y se dirige hacia la puerta de la cocina, mientras se pregunta en un susurro:

-¿Fui yo? ¿Hice yo desaparecer esa moneda asquerosa? (P.123).

Las acciones cotidianas también pierden su forma, se despojan de los límites más primitivos como la lógica y el entorno se convierte en un espacio también indefinido en el que las acciones pierden relevancia.

El olor frutal que la envuelve se intensifica y Cris, desde su silla, lo disfruta pensando que los aromas y el calor del sol son los últimos gozos que le quedan para el cuerpo.

²¹ Nombre del subcapítulo.

Es otra sensualidad la que, en su invalidez la anima (...) (P. 127).

La inmovilidad del cuerpo ha dado paso a un nuevo sentido de erotismo en donde los placeres del cuerpo se ven disminuidos, no son estos gozos los que entiende como sensualidad sino los momentos de pasividad, de distancia que le permiten sus largos espacios de silencio. La *Soledad*²² le permite ahora experimentar, a través de su dolor el dolor que une al mundo, el material del que, cree, está hecha la totalidad:

Se ha quemado en el ardor del cuerpo y en la llama intensa del corazón, se abrasa en el dolor inmenso –el propio, el de los amados como Amaury o el de los desconocidos- y, también se adormece en la alegría absoluta del sol. Ambos, el placer y el sufrimiento, la han diluido en un estado de gracia que solo puede comprender imaginándolo, como la bolsa amniótica en la que los aun no nacidos gozan de las luces y de los ruidos suavizados por las dulzuras del líquido en el que flotan. Sabe que después –al fin de la gestación- todos los seres vivos son echados a la luz atroz, al estrepito destrozado de mundo (...) (P.130).

Los nombres que tienen los subcapítulos de esta tercera parte son conceptos complejos, abstractos, motivos, si se quiere, que conforman una identidad colectiva, elementos que el alma, cualquier alma puede reconocer como suyos, por ende, parte también de todos. En el subcapítulo siguiente, denominado *Tiranía* se alude a la memoria, los recuerdos aprisionan a una identidad que busca diluirse, la separan de la plenitud y la paz que promete un cuerpo sin órganos, amorfo un no contenedor que contiene uno y todo. El pasado condiciona, tiene un poder sobre la identidad, sobre la representación de un yo:

Para hundirse en esa serenidad inmensa, se debe despojar de todo lo que es y de lo

²² Ídem.

que ha sido –niño, caminante, cazador, artista, enamorado o cualquier otra cosa-. Tiene que dejarse como si se sacudiera de él mismo hasta quedar convertido en nada (P.136).

En los subcapítulos siguientes *Obsceno* y *Fervores* se explora la nueva percepción que Cris tiene de las moradas del cuerpo y el corazón reinos de las sensaciones, impulsos, emociones y sentimientos. Ambos títulos indican una desmesura, intensidad que caracteriza a lo humano en la búsqueda primitiva de placer. En el intento de menguar la sensación de discontinuidad, los cuerpos y corazones se entregan, desmedidos a otro. La siguiente reflexión se da después de observar a Nicasia y a un doctor que ha venido a examinarla, en la alfombra de la sala, como animales, entregados a los placeres del cuerpo

(...) Cris se da cuenta de que toda exhibición de las sensaciones y los afectos, si es auténtica y si las emociones son verdaderas, es también ridícula, y es hasta obscena de ser desmedida (P.143).

Así como el sexo, el amor y la devoción también son desmesuras como ahora las entiende Cris, y rechaza, la devoción con la que Álix, la muchacha que la ha cuidado y escuchado todo este tiempo, se entrega a ella:

-No te entiendo: dices que me amas y que no me amas.

-Cuando usted reza siento que todo está bien, que todo está en su sitio. Antes las cosas se confundían en mi cabeza, ahora lo escucho y lo veo sufrir tan tierno, y me siento en paz (P.150).

En ambas situaciones, la plenitud está supeditada a otro que la rija o complemente. Para Cris, esos contornos que separan y encierran a un alma son obscenos, intensidades que impiden su devenir nada. Entiende, entonces que las oraciones que ha repetido, la han mantenido

delineada, construida, identificable. En *Magias* se explica:

Y Cris busca perderse y dejar de ser, hundiéndose en una demencia que aún no había sido capaz de alcanzar. Sabe que, a pesar de sus agonías, conserva –casi todo el tiempo- el juicio, la sensatez y, aún, el decoro. Han sido las palabras. Está cierta de que la han traicionado las palabras: todas las palabras y también esas oraciones esculpidas en las piedras, memorizadas en la niñez y luego dichas con tanta devoción (P.153).

Perderse, si bien se describe como un objetivo, es una noción desligada del deseo, es por eso que el devenir es abyecto. La demencia que quiere alcanzar es el instrumento que la ha de llevar a la plenitud, esa, despojada de sujetos y objetos en donde las formas no rigen y las emociones no disturbaban la inmensidad de lo que es un ser. Las palabras, que fueran el hilo que ha unido toda su existencia, el instrumento que ha forjado su identidad y que ahora la retiene, la han hecho visible, vulnerable a la realidad con sus leyes y formas. Ha sido el lenguaje el que la mantiene atada aún a su cuerpo. Por eso incluso ha dejado de pintar, otro lenguaje que la delimitaba como un yo identificable. Cris, a pesar de que ya puede moverse y se ha recuperado de la parálisis de su cuerpo, ya no se siente unida a él:

(...) sabe que tiene órganos (...) y tiene la evidencia de que cada uno de ellos - cumpliendo ciego con su función (...) - es un obstáculo, pequeño pero engorroso, en su esfuerzo de disgregación, en su agonía por dejar de ser ella para perderse en la continuidad (P.156).

Esa búsqueda de la continuidad, propia del erotismo sagrado, es el último devenir abyecto, su última transformación en luz, que es a la vez nada y todo. El texto termina de la siguiente manera:

Cris deja de ser y, convertida en una centella, se incrusta en el corazón de la luz y se

hace parte del todo, de ese todo indiferenciado que pulsa atrás y en el núcleo de las cosas. Va y viene, y en cada uno de esos trayectos fulminantes se disgrega más y más: sin tiempo, desligada del espacio, ausente, sabe que recorre –como una flecha fulgurante- las distintas moradas del ser, sus cimas yertas y sus honduras movedizas (P.161).

Conclusiones

Esta última entrada no apunta a responder la pregunta inicial que se ha planteado al inicio de esta investigación, sino a enunciar la manera en que se han esparcido en el texto los elementos que dan un sentido de identidad a un personaje cambiante, como el estudiado, Cris. No sería justo aproximarse a la novela y al estudio de la identidad del personaje central desde la clave estructuralista, porque la historia de Cris no es la secuencia de acontecimientos que la conforman o su distribución, sino los movimientos internos del personaje, sus transformaciones, la incidencia que tiene en la identidad la inevitable secuencia que implica existir.

Se parte, justamente, desde su capacidad de constante deformación y transformación, como una unidad semántica, un sema que se adhiere de manera literal a un nombre propio (Cris), de la forma que se ha explicado a través de Barthes (2004). Un juego que conforma una identidad específica a través de la imposibilidad de fijar una sola identidad. Una singularidad que se origina en la pluralidad que es delimitada a través de una figura y un nombre propio. A esta primera característica que conforma la identidad de Cris la hemos asociado con el concepto del *devenir*, como la manera en que funcionan a nivel simbólicos los cambios del personaje, que de manera adicional contagian de estos devenires a los demás elementos novelescos, como el espacio, la atmósfera, los otros personajes, entre otros que se han revisado en el tercer capítulo.

El devenir, en cuanto a capacidad de reinterpretación, disolución y cambio de códigos, se muestra como una constante del personaje central. Cris deviene de un capítulo a otro, de un cuerpo a otro, de un corazón y un alma a otros, y es gracias a sus devenires que se pone en marcha la novela. Devenires que no cesan, que van más allá de las formas, los

géneros y las atmósferas, porque no importa cuántas veces se transforme el personaje o qué tan cerca esté de acceder a la realización de sus propósitos; son devenires que apuntan a una imposibilidad final, una negación del sí mismo, una difuminación de los bordes liminales que construyen su Yo.

La abyección es la manera más adecuada de explicar esta singularidad: lo que busca el personaje, bajo esta lógica, es la ausencia de un fin concreto que pueda explicitarse. Hemos visto en la revisión de la novela de qué maneras se construye una identidad, sí, pero una identidad que niega de sí misma y se entrega a un juego de devenires abyectos, que dibujan un péndulo de aproximaciones y alejamientos de sus deseos, de sus propósitos, de todo aquello que podría definirla y fijarla en elementos concretos. Se trata, entonces, de una identidad fluida y abyecta, llevada por su entorno al mismo tiempo que lo construye de dicha forma, inestable, incierta, en la cual se ha borrado el límite entre el yo y el objeto deseable. El héroe y el opositor, en el caso de Cris, habitan el mismo cuerpo.

El erotismo, por su parte, es la tensión entre la vida y la muerte, lo continuo y discontinuo que recubre y penetra cada relación que implica identidad. La novela juega con este borde en el cual, al filo de la muerte, el personaje central, consciente y abyectado de su condición, parece afirmar sobre todo la necesidad de extender una continuidad vital, a través del cuerpo material, del corazón y sus afectos, hasta lo sagrado expresado en una situación de enfermedad y una posibilidad real de su discontinuidad.

Estos tres motivos transversales que hemos seleccionado operan recíprocamente, se esparcen, se hacen ambiguos en el personaje central, en la construcción de su identidad, y de forma constante contagian al resto de elementos novelescos de *Moradas* provisionales.

El cuerpo, el corazón y el alma son las *moradas provisionales* de la esencia de lo humano. Esta esencia se conforma a partir de sus miedos, deseos y cambios, que hemos

asociado de manera transversal con el erotismo, devenir y abyección. Miedo, asco, violencia, rechazo, disolución del ser. Desde el cuerpo, a través del corazón y el alma, *Moradas provisionales* construye el relato sobre la pérdida de la identidad, la difuminación de los límites, la repugnancia del deseo y su inevitable consecución. No se trata del proceso de construcción de una identidad sino de deconstrucción o deformación constante de la misma.

El devenir hombre-mujer de Cris es un reflejo de la estructura propia de la novela que no puede ser encasillada, no se trata de una novela de un género específico porque el género es una categoría obsoleta para una identidad que busca desvanecerse. *Moradas provisionales*, es la experimentación, la pregunta constante sobre la identidad, sobre la actualidad de esta construcción y es también un tratado sobre lo limitante de la naturaleza categorizadora que suelen determinarla.

Esta revisión propuesta, que parte de la idea de una oposición entre el Yo y el Otro (oposición que no se cumple sino que se difumina o deviene desde la perspectiva de la abyección) ha servido de base para concertar la indagación sobre la identidad de un personaje en la narrativa experimental de Santiago Páez. El bloque simbólico expuesto es capaz de dar cuenta sobre el motor de los devenires que conducen a Cris en una marcha de formación y deformación de sí misma, a la sombra de escenas y momentos que se corresponden con las formas expuestas de erotismo, hacia la disolución de su identidad mediante la resolución final de la novela.

Nuevamente, el énfasis en esto es parte necesaria de lo propuesto en esta disertación, el análisis de estos motivos, así como de la interpretación basada en la construcción de identidad del personaje, son entradas que nacen como producto de una lectura y de un *yo lector* que, al igual que el personaje central de *Moradas provisionales*, no espera definir su propia identidad, ni cerrar las posibilidades del análisis. Simplemente, a través de la clave

posestructuralista, se ha buscado tender una línea entre las subjetividades y las objetividades que se desprenden de esta lectura. Así las cosas, del mismo modo que el cuerpo, el corazón y el alma se han dispuesto como moradas provisionales en el desarrollo de esta obra de Santiago Páez, se ha intentado dar al erotismo, la abyección y el devenir, el sentido de las moradas provisionales que, simbólicamente nos han permitido acercarnos al mundo interno y externo de Cris, el verdadero objeto y sujeto de esta investigación.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2004) *S/Z*. 1° ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Bataille, G. (1997). *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets
- Carrión, C. (2018). Sobre moradas provisionales: La novela como teoría del deseo. *Cartón Piedra*, versión digital recuperada de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/sobre-moradas-provisionales-la-novela-como-teoria-del-deseo>
- Deleuze, G. (2001). *Presentación de Sader-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu
- Deleuze, G. y F. Guattari (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México DF: Ediciones Era
- Deleuze, G. y F. Guattari (2004). *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*. Valencia: Pre-Textos
- Gil, T. (2010). *En busca de una identidad propia: los espejos de Lulú y Malena (de Almudena Grandes). Dualidades, transgresión y testimonio*. Departamento de literatura española y teoría de la literatura. Universidad Nacional de educación a distancia. Madrid, España. Recuperado de: https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Trinidad_Gil.pdf
- Grupo 63 (1969). *La novela experimental*. Caracas, Venezuela. Monte Avila Editores, ca.
- Gómez García, B. (2017) *El concepto de “novela total” en Crónicas del breve reino de Santiago Páez*. Revista Úrsula. Recuperado de: https://issuu.com/revistaursula/docs/revista_ursula_octubre_2017
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Mafla, M. (s/a), *Santiago Páez o el horror de la Historia*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/189268757/cronicas-del-breve-reino>
- Rodríguez Pappe, S. (2016) *La ciudad caerá por el fuego y por las hordas bárbaras: aproximación a las representaciones apocalípticas y post-apocalípticas de la ciudad de Quito en las obras Los años perdidos de Juan Pablo Castro Rodas y Crónicas del Breve Reino de Santiago Páez*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Informe de investigación. Recuperado de: <http://uartes.academia.edu/SolangePappe>
- Rodríguez Pappe, S. *Prólogo para ingresar al enorme reino de Santiago Páez*. Recuperado de: <http://uartes.academia.edu/SolangePappe>
- Páez, S. (2017). *Moradas provisionales*. Quito: Cactus Pink
- Selden, R., P. Widdowson y P. Brooker (2010). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel
- Sitnisky, C. (2007), *¿Alfaro vive? Una lectura de Crónicas del Breve Reino*. México: Archipiélago, revista cultural de nuestra América. Recuperado de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/viewFile/20229/19217>

